326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 13 BUCUREȘTI Nr. 3

1968

7998/3

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:

Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:

ION GOLIAT

Membri:

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; DUMITRU POP; ROMULUS VULCĂNESCU; ION VLĂDUȚIU; OVIDIU BÎRLEA; GHEORGHE CIOBANU; NICOLAE RĂDULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; ANDREI BUCȘAN

Secretar de redacție:

AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 13 — 1968 — Nr. 3

SUMAR

Pag.

STUDII

AL. I. AMZULESCU, Considerații și mărturii despre procesul de variație și creație în cîntecul liric muscelean 197
G. SULIȚEANU, Kinestezia și ritmica folclorului copiilor 211
ANCA GIURCHESCU, Aspecte ale fenomenului de improvizație în dansul popular românesc 229
GOTTFRIED HABENICHT, Povestea ciobanului care și-a pierdut oile. Geneză, evoluție, tipuri 235
GEORGETA MORARU-POPA, Puncte de vedere în cercetarea etnografică a inventarului agricol arhaic românesc 251

MATERIALE

NICOLAE URSU, Din cîntecul popular timocean 263
RADU OCTAVIAN MAIER, Rișculița — un sat specializat în produsul spetelor de țesut 275

NOTE ȘI RECENZII

EUGEN NECULAU, Folcloristul Dumitru Furtună 281
FELIX KARLINGER și B. MYKYTIUK, *Legendenmärchen aus Europa* (Ovidiu Bîrlea) 284
GEORGE PETER MURDOCK, *Culture and Society. 24 Essays* (Alexandru Popescu) 286

Rev. etn. folc. — Tom. 13, nr. 3 — p. 195–290 — București 1968

7998/3

https://biblioteca-digitala.ro

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 13 — 1968 — No 3

SOMMAIRE

Page

ÉTUDES

AL. I. AMZULESCU, Considérations et témoignages à propos du processus de variation et de création dans le chant lyrique de Muscel . . . 197
G. SULIŢEANU, Kynesthésie et rythmique du folklore enfantin 211
ANCA GIURCHESCU, Aspects du phénomène d'improvisation dans la danse populaire roumaine 229
GOTTFRIED HABENICHT, L'histoire du berger qui a perdu ses moutons (Genèse, évolution, typologie) 235
GEORGETA MORARU-POPA, Considération sur la recherche ethnographique des outils agraires roumains 251

MATÉRIAUX

NICOLAE URSU, Le chant populaire du Timoc 263
RADU OCTAVIAN MAIER, Rişculiţa, village spécialisé dans la production des peignes de métier à tisser 275

NOTES ET COMPTES RENDUS

EUGEN NECULAU, Le folkloriste Dumitru Furtună 281
FELIX KARLINGER et B. MYKYTIUK, *Legendenmärchen aus Europa* (Ovidiu Birlea) 284
GEORGE PETER MURDOCK, *Culture and Society. 24 Essays* (Alexandru Popescu) 286

https://biblioteca-digitala.ro

CONSIDERAȚII ȘI MĂRTURII DESPRE PROCESUL DE VARIAȚIE ȘI CREAȚIE ÎN CÎNTECUL LIRIC MUSCELEAN

AL. I. AMZULESCU

Orice „redacțiune" individuală a cîntecului folcloric presupune mai mult sau mai puțin, un act efectiv creator. Realizarea concretă a fiecărei reluări orale a cîntecului constă de fapt într-un proces implicit de negare dialectică a întregului arsenal motivic deținut de un cîntăreț. Pentru a închega cîntecul său spontan, cîntărețul întreprinde de fiecare dată o operație — psihologică și artistică — de alegere, mai mult sau mai puțin lucidă, din ansamblul repertoriului său și de asociere nemijlocită a ceea ce consideră — spontan — necesar pentru conturarea „variantei" sale de o clipă.

Negarea dialectic-creatoare, prin *selecționare*, *omisiune* și *asociere*, duce la necontenite lipsuri sau adaosuri față de un „prototip" fantomatic, mai curînd subiectiv decît obiectiv — în orice caz practic inexistent în oralitatea tradițională, nefiind de fapt nicăieri codificat ca atare (cel puțin pînă la apariția imprimărilor sonore).

Filologic vorbind, ideea de prototip se limitează în acest caz la *forma imediat anterioară* (de cele mai multe ori în imposibilitate de a fi precizată), anterioritatea referindu-se la ultima oară cînd cîntărețul a auzit cu satisfacție de la alții „modelul" cîntecului său, sau la ultima oară cînd el însuși a cîntat satisfăcut cîntecul respectiv, care devine „modelul" reluării următoare. Variația și varianta, izvorînd astfel totdeauna din străduința de reconstituire aproximativă a formei optimale anterioare, începe de la abateri ce pot fi neînsemnate, infinitezimale, putînd ajunge pînă la diferențieri adînci, substanțiale, care conferă cîntecului conturul unui fapt artistic profund schimbat.

Actul creator cu caracter inițial reconstitutiv este evident guvernat de „lupta" implicită, neistovită, a două tendințe contrarii, care condiționează închegarea oricărei noi reluări: pe de o parte e năzuința cîntărețului de a se menține cît mai aproape de forma modelului rîvnit (propriu sau al altuia), pe de altă parte evasinecesitatea de a se îndepărta, voit sau nevoit, de acel model; nevoit, dacă în procesul de selecționare și asociere (despre care a fost vorba mai sus) el nu izbutește să reproducă spontan, cum ar dori, cu toată fidelitatea, modelul;

Rev. etn. folc., tom. 13, nr. 3, p. 197–209, București, 1968

https://biblioteca-digitala.ro

voit, dacă îndepărtarea de acesta este tocmai în intenţia sa, dín năzuinţa — izvorînd din necesitatea simţită mai mult sau mai puţin conştient — de a exprima prin acelaşi cîntec şi *altceva* decît se afla *dat* — şi deci cuprins şi exprimat — în model.

Cercetarea de adîncime a cîntecului muscelean şi a sociologiei lui oferă numeroase mărturii ale acestei nuanţări a procesului de reluare mai mult sau mai puţin pasivă, sau ale tendinţei deliberat inovatoare pentru crearea de „variante" care să exprime cît mai adecvat gîndurile şi sentimentele insului.

★

Atitudinea conservatoare, de reproducere pasivă cît mai fidelă a „modelului", se află deslușit exprimată, de pildă, în această mărturie a tinerei informatoare Maria Vîlcu (16 ani), din Malu cu Flori, referindu-se la cîntecul *Colea-n vale, la izvor*: „De la niște fete din Pucheni, dă v-o doo săptămîni. Îl cîntă şi fetele, şi lăutarii; astăzi i-am auzit, la Gemenea [în satul vecin, la o nuntă]. Ne place; păi dacă nu ne-ar place, nu l-am zice. — Îți place, nea Ioane, fetele?. . . *Nu l-am schimbat. Păi ce, putem s-adăugăm vorbe la cîntece? Păi ce să iei d-aiurea?* Nu să potrivește, aiurea-n tramvai? !"[1] Sau, la cîntecul *Făi fetițo cu ilic*: „Sigur că-m' place! Şi melodia; melodia nu prea atîta, da' chiar îm' place vorbele! [A introdus — schimbat ceva?] *Cum să bag-io vorbili? Așa ie iel!* [Cine l-a făcut?] Păi, acu' știu şi io cin' l-o fi făcut? Nu m-am gîndit, nu mă gîndesc; știu-io al cui o fi? *Îl zic şi io, cum îl zice fetele ălelalte.* Îl cînt, dacă l-am învățat! . . ."[2]

Deşi contradictorie, atitudinea activă, inovatoare a informatoarei este însă negreşit sinceră, cînd aceasta declară în continuare: „Am pus io vorbe la ăla:

...Petrică şi cu Ilie
Vin de la militărie.
Petre-ntreabă pe Ilie...

De la alt cîntec. Mi-a plăcut melodia şi-apoi am loat de la alt cîntec şi i-am pus vorbe. Nu fac io vorbili, că le iau de la al' cîntec!"[3]

O informatoare vîrstnică precum Maria Paşol (64 ani), din Nucşoara, afirmă şi ea următoarele despre cîntecul *Cîte-am tras şi-am pătimit*: „Ăsta iera cîntecu meu [preferat]. *Am pătimit şi ieu multe, şi i-am mai pus şi ieu cuvinte. Nu le mai ştiu fix care ie puse de mine. Acu' totu ieste al meu!*"[4] În acest caz, informatorul se identifică atît de mult cu cîntecul preferat, în alcătuirea căruia a intervenit mărturisit, încît nu mai poate distinge unde e amestecul şi adaosul său. Cercetarea atentă a motivicii „variantei" sale, în comparaţie cu cele cunoscute din diverse alte alcătuiri de cîntece, lasă bănuiala — care se apropie de certitudine — că, pe lîngă eventualitatea schimbării în ordinea

[1] Cf. mg. 1737 i/25 IX 1960.
[2] Cf. mg. 1737 t/25 IX 1960.
[3] Cf. ibidem.
[4] Cf. mg. 5131 /19 V 1955.

https://biblioteca-digitala.ro

înșiruirii motivelor tradiționale, e foarte probabil ca elementul motivic final să fie dintre „cuvintele" pe care le-a „pus" informatoarea :

...Doru tău cînd mă sosăște,
Inimioara mi-o rănește !

Ceea ce nu se poate spune cu deplină certitudine în acest caz, apare ca un fapt sigur cînd culegătorul a avut prilejul să fie martorul următoarei situații : în încheierea variantei sale la cîntecul *Am avut un pui pe lume*, inf. Elena Corcodel (36 ani), din Jugur, a dictat la 24 XI 1954 :

...Te las, mîndro, tot cu bine,
Că te lăs în sat la tine
Și mai sînt voinici ca mine !

Informatoarea se adresează apoi soțului ei, de față la înregistrare : „Nu mai știi să mai îmi compui aici la mine, să mai îmi ajuți ?" Soțul intervine :

Să fie ca brazii-înalt!

Informatoarea continuă :

Nu-i ca tine-așa băiat!

Și încheie : „Și atîta ieste !"[5]

Cele două versuri „compuse", improvizate prin colaborarea spontană a celor doi soți, reprezintă un adaos evident inovator, dacă ținem seama că forma tradițională, atestată în alte — cele mai multe — variante ale motivului, către a cărui reconstituire tinde vizibil această intervenție „creatoare", este :

...—Fie voinicei ca brazii,
Să treacă dă brazi în sus,
Dacă nu e cin' s-a dus!...[6]

În ciuda improvizației, prin care inf. se îndepărtează cu timiditate de canonul formei tradiționale a motivului, se vede limpede că stăruie în intenția sa tendința de a se păstra cît mai aproape de „modelul" tradițional. Această atitudine, de domeniul pasivității reproducerii orale, se învederează și mai deslușit în cazul străduinței de reconstituire a cîntecului *Ionel cu păr frezat*, în redacțiunea din 23 XI 1954 a aceleiași informatoare. După ce a cîntat șapte versuri, grupate în trei

[5] Cf. mg. 4261/24 XI 1954.
[6] Cf., spre exemplu : fg. 7365 b (Tu te duci, bade sărace), mg. 521 k III (Ce spuneai, Ionele,-odată), i 15741 (Mai am azi, și mai am mîine) ș.a.

https://biblioteca-digitala.ro

strofe muzicale, inf. declară: „Acum nu mai știu cum să mai zic! Mai are [cuvinte], că ie lung!" Gica Anghel (24 ani), sora inf., intervine: „Pune dumneata una dă colo, una dă colo!" Inf. răspunde: „Păi nu așa! *Trebuie să fie cu vorbele lui, bine legat!*" După un efort vizibil de reconstituire, prin care izbutește să întregească motivica inițială cu adăugarea a încă 17 versuri, inf. se declară satisfăcută, încheind: „*Atîta trebuie să fie, ie clar, nu trebuie să-i mai adaugi alte cuvinte!*"[7]

O atitudine ca aceasta rămîne în vădit contrast cu observația, reluată în nenumărate mărturii ale altor informatori, care afirmă posibilitatea, ba chiar necesitatea transformării cîntecului prin diverse intervenții personale, cu caracter oricum creator de noi variante, ca, spre pildă, în această mărturie a inf. Victoria Ghinescu (56 ani), din Jugur: „*Vorbele le mai și schimbi; le mai pui care să leagă, dacă ie nevoie. Legăm vorbele la cîntece, care cum să lovește. Nu știi ce rost are cîntecu, dacă nu le legi ca să să potrivească!*"[8]

Această atitudine de intervenție activă, cu conștiința deplină a îndepărtării voite de „modelul" anterior cunoscut, duce, prin intenția de adaptări funcționale, la crearea de variante deosebite, ba chiar și de alcătuiri de cîntece în întregime originale. O asemenea adaptare funcțională se dovedește în cazul variantei i. 14749, la cîntecul *În pădure la Buftea*, varianta fiind culeasă la 25 VI 1954, de la sora celui care a creat-o:

Foaie verde viorea,
Ionelule,
În pădure la Buftea
S-a spînzurat *Lucica*
D-o cracă dă micșunea,
C-a mințit *Viciu* c-o ia,
C-a mințit-o toată vara
Că să-nsoară ș-o ia, toamna;
Iacă vara c-a trecut,
Și toamna iar c-a venit,
Viciu, tot nelogodit!

Inf. declară: „Cîntecu ăsta ie cam încolăcit [compus] de frati-meu Viciu. Toată lumea îi spunea *Cîntecu lu' Viciu*. Ieste aici o femeie, atunci erea fată, o chema Lucica și murea după Viciu, și credea că l-o încînta; și Viciu n-o iubea. Cîn' s-a-ntors din război, ca să-i arate că nu-i trebuie, i-a făcu' cîntecu și îl cînta pă la poarta iei, cîn' trecea. . ."

Compararea variantei adaptate astfel funcțional, cu versiunea culeasă la 3 VI 1955 de la inf. Veta Cătană (35 ani), din Corbi, dovedește că ne aflăm în fața unui caz tipic al unei trepte specifice a procesului de creație prin variație:

Frunzuliță viorea,
Mor, Lenuța mea,
În pădure la Buftea
S-a spînzurat mîndra mea
De-o cracă de micșunea
Numai din pricina mea;
De craca pelinului,
Pe marginea drumului;
De craca cireșului,
În postul Simpietrului...

[7] Cf. mg. 426 j/23 XI 1954.
[8] Cf. mg. 428 o/26 XI 1954.

https://biblioteca-digitala.ro

Inf. declară : „L-am auzit cîntat de viorişti de la tîrg la Brăduleţ, atunci îi spunea Galeş. Sigur, fată, fată ieram, la horă, iera pe '38. După aia l-am cîntat apăi toată vara cu fetele la cîmp, după ce terminam postaţa, sau cînd ieram de lucram la fîn şi să strica timpu şi stăteam la aciuală. Acu' nu să mai cîntă, de cinci-şase ani, s-a uitat şi n-a mai avu' cine să-l mai cînte. Ies mereu altele noi !"[9].

Cîntecul „vechi", de mult ieşit din „moda" circulaţiei şi trecut în rezerva părăsirii agonizante în zona satului Corbi, a cunoscut astfel un modest impuls creator, cu revivificarea prin adaptarea funcţională, pe plan local, în zona satului Dîmbovicioara, din varianta ad-hoc realizată de fratele inf. Voichiţa Stoian, variantă devenită şi recunoscută drept cîntec *al său*, „Cîntecu lu' Viciu" !

Ca şi în cazurile cîntecului Mariei Paşol, de mai sus, şi al cîntecului „lu' Viciu", cîntecul *Ce-am iubit în viaţa mea* reprezintă încă o situaţie cînd, folosind în felul său motivica tradiţională din care alcătuieşte o variantă proprie, inf. Filofteia Oproiu (19 ani), din Nucşoara, poate să afirme cu hotărîre : „Ăsta-i *cîntecu meu*, scriţi acolo ! De acu' patru ani, de cînd l-am scos. Noi l-am înfiripat, ieu cu Adriana [inf. Adriana Ghemerez, 22 ani]. Îl mai ştie Matilda Chelu. S-a cîntat acu' trei-patru ani"[10]. Cîntecul „scos" şi „înfiripat" din colaborarea celor două tinere fete este un cîntec de dragoste, care nu se poate deosebi de canoanele cîntecului tradiţional decît prin restructurarea şi organizarea proprie a unei aglutinări ad-hoc de elemente motivice tradiţionale :

Foaie verde viorea,
Ce-am iubit în viaţa mea,
Să mor şi nu pot uita :
Doi ochi negri, ca mura,
I-am iubit, i-am sărutat
Şi din mînă mi-a scăpat,
Ferice de cin' i-a luat,
Trăieşte-n lume cu drag !
Nici io nu mă prăpădesc,
Că ochi negri mai găsesc :
Că numa' valea de-oi trece
Şi-oi găsi ca neica, zece,
Mai frumos, şi mai înalt,
etc.... [11]

Într-adevăr, „înfiriparea" inovatoare constă în aducerea drept element iniţial a motivului „Ce-am iubit în viaţa mea", cu inerente variaţii faţă de alte redacţiuni, şi combinarea acestuia cu motivul „Că numai valea de-oi trece", pentru a încheia cu motivul „Ţi-o părea puiule, bine".

Iată, spre pildă, partea finală a cîntecului *De-ai şti, mîndro, chinul meu*, cules la 29 IX 1956, de la inf. Elena Olaru (33 ani), din Albeşti, care se deosebeşte prea puţin de începutul cîntecului „scos" de tinerele fete din Nucşoara :

...Ş-am zis verde viorea,
Ce-am iubit în viaţa mea :
Doi ochi negri, ca mura,
Ş-o guriţă, ca fraga,
Doi ochi negri, mură coaptă,
Nu-i pot uita niciodată ;

[9] Cf. i. 16051/3 VI 1955.
[10] Cf. mg. 511 c/19 V 1955.
[11] Cf. ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro

I-am iubit, i-am sărutat, Trăiește-n lume cu drag;
Și din mînă mi-au scăpat, Dar nici eu nu pătimesc,
Ferice d-ăl dă i-a luat, Că ochi negri mai găsesc ![12]

O situație asemănătoare este și aceea a variantei i. 15727 la cîntecul *Cît e muntele de-nalt*, despre care aceeași inf. Filofteia Oproiu, din Nucșoara, declară: „De la munte, de la Boureț u. *Noi l-am scos. Ie cîntecu nostru, l-am făcut noi.* Am stat v-o șapte săptămîni acolo și plîngeam. Ieram departe rău! Nu-l știam de altundeva. . . L-am scris. L-am cîntat și-n sat". Deși pretins neștiut „de altundeva", cîntecul a fost „făcut" de grupul de fete la muncă, în munte, în cea mai mare parte prin aglutinarea de motive binecunoscute, de largă circulație, precum: *Cît e muntele de-nalt — Munte, munte, brad frumos — Rău e, doamne, prin străini*, dar cu intercalarea unui pasaj de legătură — creație foarte probabil originală — între motivele al 2-lea și al 3-lea:

...Și să văd pe-ai mei părinți Petrecînd viața amară,
Cum privește peste munți, Cu amar și cu venin
Și pe noi ca să ne vadă Petrecînd viața-n străini...[13]

Relativ mai independent de motivica tradițională, putînd să fi apărut ca o înfiripare cu mult mai „originală", pentru a exprima cu spontaneitate sentimentul de înstrăinare al unor fete, de asemenea angajate la lucru, departe de casa părintească, e cîntecul cules la 9 X 1961, de la inf. Vasilica Pîtea (16 ani), din Rucăr:

Ș-aoleo, m-aș ducc-acasă Cu mașin-automată,
Și nea Moise nu ne lasă, Pînă la maica la poartă!
Ne zice: — Zoriți, zoriți, — Deschide, maică, portița
Și-'ai drumu să-l isprăviți; Căci îți vine copilița,
După ce l-oț' termena, Copilița-nstrăinată,
Vi-ț' lua valea și-ț' pleca Dă cîn' zile-a fost plecată![14]

Acesta e desigur cîntecul ad-hoc al unei situații concrete, în care elementul individual se manifestă în dauna generalizării artistice. „Nea Moise" nu poate fi decît picherul ce supraveghează construcția unei șosele, la care „dă cin' zile" lucrează „copilița-nstrăinată". Informațiile notate o dată cu culegerea cîntecului atestă, destul de plauzibil, aceasta: „*Dă la fete, unde lucrăm la drum*, de v-o doo luni. . . Numai vreo doo inse, trei, îl știu!"[15]

Informațiile ample notate cu prilejul culegerii cîntecului *Făi fetițo cu ilic* relatează cu amănunțime tocmai împrejurările și felul în care un alt grup de tinere fete la lucru au pus și ele la cale înseilarea unui cîntec. Și de această dată, ca și în cazul cîntecului precedent, ne aflăm

[12] Cf. mg. 897 d/29 IX 1956.
[13] Cf. i. 15727/19 V 1955.
[14] Cf. mg. 1999 h/9 XI 1961.
[15] Cf. ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro

în fața unor exemplare tipice de efemeride ale oralității, scorniri ocazionale care, din necesitatea de a oglindi cît mai concret o situație de viață, dispensîndu-se aproape cu totul de folosirea elementelor tradiționale și tinzînd prea mult către o originalitate ad-hoc, sînt creații perisabile, fără sorți de longevitate folclorică, datorită preponderenței pe care individualizarea o dobîndește, în aceste cazuri, în dauna unei generalizări mai adînci, sub oblăduirea modelului tradițional.

Majoritatea cazurilor procesului de creație se manifestă însă nu în forma improvizațiilor accidentale, care se îndepărtează cu îndrăzneală de folosirea fondului motivic tradițional — ca în cele două situații precedente —, ci menținîndu-se în limitele recombinării fondului tradițional în noi alcătuiri, cu unele eventuale încercări de intercalare a unor pasaje de legătură, care ar putea fi socotite drept adevărate noi scorniri. Noul și inovația în procesul alcătuirii variantelor presupun așadar de cele mai multe ori restructurarea unor „modele" anterioare pe baza fondului global *dat* de tradiție, la care se adaugă minime improvizații inovatoare propriu-zise.

Așa e, spre pildă, cazul variantei i. 24 818, a inf. Paraschiva Pîtea (48 ani), din Rucăr, culeasă la 9 XI 1961 :

1 Pădure, dragă pădure,
2 Să nu mă mai spui la lume
3 C-am vărat o vară-n tine,
4 Cu mîndruța lîngă mine!
5 Las' să mă spuie frunza,
6 Că ea mi-a ținut umbra:
7 Frunza și cu crăcili,
8 Căci știe dragostili.
9 Foaie verde ș-o sipică,
10 Măi Ioane, Ionică,
11 Ziua pă șosea te-apucă
12 Venind de la ibovnică.
13 De-ar fi noaptea trei coiace,
14 Te-ai duce și te-ai întoarce![16]

Comparația cu numeroase alte redacțiuni culese ale acestui cîntec arată că versurile 1—6 se mențin destul de asemănătoare cu ale celorlalte variante. Versurile 7—8 par a fi creația proprie a informatoarei. În continuare, se aglutinează două elemente motivice binecunoscute din alte cîntece, ușor modificate.

Declarația informatoarei atestă destul de explicit aceasta : „Ieram în dragoste cu unu, și-*am făcut* un cîntec, aveam 18 ani. Glasu l-am luat de la un cîntec mai vechi, iera chiar un cîntec care începea la fel. Vorbele le-am scos ieu, le-am mai adougat dă la ăla, dă la ăla. . . Îl cîntam mult la clacă. Cîntam și ca să audă iel, cînd ieram la șezătoare. Ie soțu meu acu' . . ."[17]

Afirmînd că *a făcut* cîntecul, informatoarea recunoaște deci că a prelucrat „un cîntec care începea la fel", la care a „mai adougat dă la ăla, dă la ăla", pentru a transforma cîntecul de largă circulație într-un cîntec *al său*, menit să fie expresia metaforică a mesajului dragostei sale concrete.

Nu este necesar ca „mesajul" să fie totdeauna foarte concret, procedeul aglutinării, ca modalitate tipică a alcătuirii de mereu noi

[16] Cf. i. 24818/9 XI 1961.
[17] Cf. ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro

şi noi variante, fiind pus alteori în slujba exprimării unei tonalităţi sau ambianţe de gînduri şi sentimente cu un profil mai general, mai puţin delimitat, ca în cazul variantei mg. 528 b la cîntecul *Fir-ai a naibii, pădure*, despre care inf. Marina Poenariu (42 ani), din Corbi, declară: „To' cu ia l-am cîntat, cu Lica Tinca, cam ia le scotea. Mai auza o vorbă, două, şi mai punea dă la ia. Păi şi io auzam o vorbă, două, şi mai puneam dă la mine. To' cu Lica Tinca l-am cîntat. A mai auzi' şi ia o vorbă, două, le mai înnădea, cam dă ia iera scoase. . ."[18]

Această tendinţă de necontenită prelucrare, prin cele mai felurite schimbări ale combinaţiei de elemente motivice tradiţionale, stă la baza aspectului caleidoscopic al cîntecului, pentru care mulţimea variantelor culese la tipul *Fir-ai a naibii, pădure* constituie în genere unul dintre cele mai tipice exemple.

Urmărirea modalităţii de desfăşurare a procesului de creaţie se poate face, ca în cele de mai sus, prin considerarea fiecărei variante în comparaţie cu celelalte redacţiuni înregistrate ale aceluiaşi cîntec şi ţinînd seama de întreg ansamblul de elemente motivice din care se constituie în genere cîntecul muscelean. Aceeaşi problemă poate şi trebuie să fie însă privită şi din punctul de vedere al cercetării şi sublinierii aportului concret al anumitor personalităţi creatoare, al anumitor inşi care dovedesc o preocupare mai stăruitoare şi o capacitate deosebită a neastîmpărului continuei prelucrări creatoare de variante înnoitoare de cîntec. Imboldul spontan şi contribuţia efectivă a unora ca aceştia reprezintă expresia concentrată a mobilităţii neistovite şi a marii diversităţi sub care apare în cele din urmă ansamblul liricii muscelene. Sub acest raport, materialul cules oferă posibilitatea alcătuirii unei serii de mici monografii individuale a o seamă de informatori, deţinători ai unor repertorii bogate de cîntece, interpreţi cu reale posibilităţi inovatoare.

Limitîndu-ne la semnalarea sumară — *exempli gratia* — a unor asemenea cazuri, *Viorica Tefeleu*, în vîrstă de 21 ani (în 1955), din Slatina, de la care s-a cules un valoros repertoriu de peste o sută de piese, de diferite genuri şi specii folclorice, este o informatoare adeseori vădit preocupată de frămîntări creatoare.

După înregistrarea cîntecului *Cînd eram în satul meu*, cu redacţiuni destul de diferite chiar între forma iniţial dictată şi cea imdeiat înregistrată sonor, inf. declară: „*Am vrut io să modific cîntecu ăsta.* Chiar l-am scris"[19]. Dictînd, în continuare, o a treia versiune a aceluiaşi cîntec, rezultă deslușit prelucrarea adîncă a celor două versiuni anterioare, şi acelea fiind de fapt prelucrări ale cîntecului de largă circulaţie *Cînd eram pe Ialomiţa*. Numai 12 versuri ale ultimei versiuni reproduc, cu mici schimbări, versuri din primele două forme. După un început relativ diferit de al redacţiunilor anterioare:

Frunză verde viorea,
Cînd eram în Slatina
Mult mă iubeam cu badea...

[18] Cf. mg. 528 b/2 VI 1955.
[19] Cf. mg. 1037 h/16 II 1957.

https://biblioteca-digitala.ro

după o parte mediană, alcătuită din versuri care își au corespondente în cele două forme anterioare, întreagă jumătatea a doua a ultimei versiuni (14 versuri) reprezintă negreșit un act cu totul inovator, ca expresie a situației psihologice și a experienței lirice imediate a informatoarei :

...Și e una și mai rea,
C-am lăsat pe maică-mea !
...Și vărs' lăcrămioarili,
Munții și izvoarili.
Ș-amîndouă stam la sfat :
Cum de io m-am străinat ?
Murmurau izvoarele
Cînd răsărea soarele ;
Colții toți veseli erau
Cînd pe mine mă vedeau.
Ș-io treceam munții cîntînd
Și pe puiu blestemînd,
Că n-am făcut așa bine
C-am iubit pe orișicine !

Informatoarea explică : „Mi s-a părut mai frumos așa. Chiar cu o zi înainte de-am venit aici [la București, unde soțul își găsise un angajament de lucru], mă gîndeam că nu mă mai duc curînd înapoi. Toată ziua am plîns, fără să mă vadă niminea. Am avu' mul' de lucru în ziua aia, că al'fel nu știu ce cîntec nu mi-aș fi scos ! Ieu cu greu mă despart de meleagurile mele. Dacă acolo am crescut, m-am obișnuit. . . Și afară de asta, nu mă-ndur s-o las pe mama singură. Și dumneaiei s-a căzni' mult în viață. Și acu', cîn' venea dă la munte, găsea foc în casă, mîncare. Acu' ce găsește ea ? Pustiu ! Bine nu-i ie nici iei. [Mama inf. face de mulți ani cărăușie, transportînd la munte, cu convoiul de cai însămărați, alimente pentru muncitorii forestieri]. Da, îm' place foarte mult milodia asta, mai ales pentru *of*-u ăla de la urmă : ala mi se pare că ie ceva, parcă zmuls dîn inimă ! De la o fată din Ialomița [a prins cîntecul], și s-a căsătorit cu un băiat dă la Nucșoara. Și la o nuntă am fost împreună la o masă ; și l-a cîntat, o singură dată. Am prins io v-o cîteva vorbe, pe urmă am mai adăuga' și ieu. . . Vro op' luni dă zile [sînt de atunci], da' nu prea l-am cîntat, cel mul' dă trei ori. Mai îl mormăie fetele, da' nu știe toate cuvintele. Chiar îl cîntă mult, îl auzi și pă drum, mergîn' la coperativă, dîn șezătoare-n șezătoare ; îl fluieră, da' nu-l știe tot. Nu, lăutarii nu [-l cîntă] !"[20]

Mărturia amplă a informatoarei este pe deplin edificatoare asupra procesului de circulație și de prelucrare creatoare a cîntecului.

O altă intervenție de creație originală a Vioricăi Tefeleu este și cea de la cîntecul *Cînd se duce mîndra-n luncă*. Inf. declară următoarele despre felul cum a auzit cîntecul : „De la un funcționar, Cojocaru, de la I.F.E.T., du pîn Rucăr — Lelești. De trei luni de zile, pă iarnă iera. Cînta la I.F.E.T. în cameră, l-am ascultat și mi-a plăcut. . ."[21]

După reproducerea cu oarecare variații a începutului, în forma de largă circulație a cîntecului, inf. continuă :

... — Hai mîndro, să viu și eu,
Să-mi treacă de dorul tău !
— Ba eu, bade, zău te-aș lua
Dar ne dovéde lumea
Și ne află, și ne spune,
Și nu mai am zile bune.

[20] Cf. ibidem.
[21] Cf. i. 15844/24 V 1955.

https://biblioteca-digitala.ro

Zile bune de-aș avea,
Cu mine, bade, te-aș lua
Și cu drag ne-am săruta!

Despre această parte a cîntecului, inf. declară: „Vorbele ăștea le-am adăogat ieu! Am fost odată cu mălai la deal [pentru aprovizionarea muncitorilor la pădure, în munte] și m-am gîndit și ieu. Mi s-a părut că se leagă și melodia, și cuvintele!"[22]

Adaosul Vioricăi Tefeleu, creație în întregime inovatoare, „se leagă" într-adevăr adecvat la partea preluată din tradiția orală, informatoarea creînd astfel o nouă variantă a cîntecului. Inf. folosește cu o artă desăvîrșită dialogul liric și utilizează cu deplină îndemînare anadiploza, în spiritul modalității tradiționale a celui mai autentic cîntec popular.

Mai puțin fericită, destul de prozaică, este intervenția aceleiași inf. în dorința unei mai potrivite încheieri a variantei sale la cîntecul *Cînd toca la Radu Vodă*:

...— Of, mîndruțo, am termenat,
Tu cu altul m-ai schimbat,
Jurămîntul l-ai călcat![23]

Deosebit de prețioasă este însă, pentru înțelegerea mentalității și a preocupărilor sale creatoare, explicația pe care inf. o dă în acest caz: „Astea două-trei versuri din urmă nu iereau, da' le-am pus ieu, că nu se isprăvea bine! Nu ie frumoase?! Pentru că n-avea nici un înțeles. Dacă-m' spune cineva un basm, ieu sînt supărată că de ce nu spune ce s-a mai întîmplat d-aci-nainte! Ieu în Bughea l-am auzit, cînta niște fete într-o grădină. Am stat în loc; pînă acasă, mai știam o vorbă d-ici, di colea, și pîn-acasă l-am alcătuit! O fi mai bine de șase ani de zile. Nu l-am auzît la lăutari. Milodia îm' plăce, așa ia; o melodie așa, dusă, lină!. . ."[24]

Preocuparea de întregiri, pentru a „isprăvi bine", cu „înțeles", duce la numeroase alte intervenții creatoare în procesul de prelucrare originală a variantelor sale de cîntec. Un adaos destul de izbutit e, spre pildă, și cel de la cîntecul *Cîntă păsările-n luncă* (după cîte se pare, creat și pus în circulație de cîntăreața Maria Lătărețu, prin microfonul radio). Adaosul Vioricăi Tefeleu se bizuie însă aci pe folosirea subconștientă a motivicii tradiționale:

...Cînt-o păsărică-n luncă,
Ție-ți vine dor de ducă.
— Măi Ioane, Ionică,
Dac-ai avut gînd de ducă
La ce m-ai prins ibovnică?
La inimă mă usucă![25]

S-ar putea spune că inf. simte parcă, în acest caz, nevoia de a integra mai bine în tradiția orală un cîntec al cărui iz de „compoziție",

[22] Cf. ibidem.
[23] Cf. mg. 519 d/23 V 1955.
[24] Cf. ibidem.
[25] Cf. mg. 1036 f/16 II 1957.

https://biblioteca-digitala.ro

destul de originală, îl depistează cu antenele fine ale simțului său folcloric bine „educat". Primele două versuri ale intervenției sale fac o legătură de tranziție între „originalul" Mariei Lătărețu și motivica tradițională care „răsună" în continuare.

Deosebit de interesantă este însă și aci declarația explicativă a informatoarei: „Știț', la noi pîn-aici să cîntă [vezi textul]. De-aci nu mai avea nici o legătură, că spunea întîi dăspre Ion, că-i vine dor dă ducă, și la urmă venea direc' la păsări, așa că n-avea legătură. [Poziția critică a inf. este exagerată; inf. nu sesizează destul de bine subtilitatea metaforei respective!] Am adăugat cuvintele care mi s-a părut mie să fie mai bune, să iasă cîntecu mai bine [completarea al cărei început e citat mai sus]. Nu-l știu dă mul', doamnă, dacă ieste o lună dă zile, da' știți, nu l-am auzit tot, așa. Să vă spun: într-o seară am fost acolo, la noi, într-o casă; ierea multe fete, fierbea acolo neşte țuică și bea; și cînta două fete de v'o 16—17 ani; da' nu mi-a plăcut, iera ca o jeleală fără nici un rost [încearcă să reproducă; s-a notat melodia respectivă] și i-am transformat vocea; adică i-am adăugat ceva, am făcut-o mai dureros, mai apăsat sufletește; desigur că o dragoste, cînd se sfîrșește, se sfîrșește cu o durere! L-am cîntat la munte mai mult, la muncitori, prin barăci. La o nuntă l-am cîntat... [Urmează unele observații cu privire la lăutari] . . .Nu știu dă unde știa fetele cîntecu, da' cred că du pă la muzicanți, că sîn' fete care merg pîn diferite sate, la jocuri. . ."[26]

Cum se vede, Vicrica Tefeleu nu se mulțumește să schimbe, prin adaosuri și completări, numai textul poetic al cîntecelor, ci simte nevoia mărturisită de a interveni uneori și pentru a transforma melodia!

O mărturisire foarte prețioasă a aceleiași inf. e cea de la *Geaba, lună, ai lumină* (de asemenea un cîntec creat — inspirat din balada *Soarele și Luna* — și pus în circulație prin radio de Maria Lătărețu). După înregistrarea celor 14 versuri ale cîntecului, V. Tefeleu declară: „Atîta ie; numai atîta să cîntă la noi. *Chiar îmi pare rău că nu-i mai mare*, că-mi place, ie frumos, mai cu seamă că-i așa, d-o săptămînă dă zile, cîntat nou la noi în sat! *N-am stat io așa, mai amănunțit dă iel, nu m-am ocupat, că-l mai lungeam, îl mai făceam înc-o dată p-atîta; tot în legătură cu luna, to' dă dragoste vorbeam.* La noi în sat l-am auzit, la ultima nuntă, îl cînta nevasta lu' Nelu Briceag [lăutar], acordeonistă, da' nu-mi plăcea că prea să repede în cîntare și nu zice toate vorbele la cîntece. Îmi place și vorbele, și puțin și milodia; dacă iera mai îndelungată, așa, mai cu întorsuri mai multe, iera mai frumoasă; ie o melodie cam teleleică, așa, nu-i ceva serios! *Nu m-am ocupat încă de cîntecu ăsta. Dacă-l cînt mai de multe ori, și dacă am o dispoziție ca să-l cînt.* . . [l-ar fi transformat după gustul ei. Inf. mai spune că, pe cînd era și ea îndrăgostită, scria cîte unui băiat scrisori în versuri. Și acum face versuri, dar nescriindu-le le uită] . . . Poate le fac lucrînd, cosînd, sau pă drum; n-am hîrtie și cre'on! Mai mult le leg de ce știu!"[27]

---

[26] Cf. ibidem.
[27] Cf. mg. 1036 g/16 II 1957.

https://biblioteca-digitala.ro

Mărturisirile, atît de interesante, ale Vioricăi Tefeleu dovedesc bogăţia frămîntărilor creatoare ale cîntăreţului popular, cînd acesta este dotat cu o personalitate care nu se poate mulţumi cu simpla preluare a cîntecului, ci este necontenit preocupat de conţinutul şi forma poetico-muzicală a repertoriului său. „Cazul" Vioricăi Tefeleu este un caz tipic de purtător activ al cîntecului, cu netăgăduite posibilităţi de transformare şi creare de noi variante ale cîntecului muscelean. Intervenţiile sale se pot urmări, spre pildă, şi la cîntecele : *Hai noroc, noroc, noroc*[28] şi *Mi-aduc aminte şi plîng*[29].

Nu numai Viorica Tefeleu, ci şi alţi cîntăreţi musceleni mărturisesc deschis o atitudine activă, creatoare de variante proprii, mai mult sau mai puţin originale, de cîntec. Inf. Marina Poenariu (42 ani), din Corbi, a creat, în tinereţe cîntecul :

Foaie verde foi mărunte,
Duce-m-aş pe drum de munte,
Că prea am supărări multe !
Şi trecînd izvoarele,
Io uit supărările.
etc....

„L-am scos io, ăsta, nu-l ştiu de nicăiri !" — afirma, la 19 VII 1936, Marina Poenariu[30]. La 30 VI 1954, inf. explică mai pe larg următoarele : „Ăsta l-am făcut mergîn' la munte. Viersu [melodia] mi l-am a's io aminte, nu de la alte vorbe, nici dă la al'cineva. Cum mi-a fos' mie inima trecîn' pă munte ! Ieram tînără, da nu mai ştiu io dă ce-oi fi fo' supărată, oi hi fost amorezată, m-oi hi brodit io supărată în timpu ăla, atuncea ? Îl cîntam în şezătoare şi l-o mai învăţa' şi alte fiete. Îl cîntau pă urmă. Acuma nu-l mai cîntă. Ie de mult, vechi, acuma iasă tot altele, nouă !"[31].

Această mărturie cuprinde povestea concentrată a apariţiei şi dispariţiei unei creaţii individuale. Cele trei variante ale acestui cîntec, culese în anii 1936, 1954, 1955, reprezintă diagrama evoluţiei unui fapt interesant, de intimitate a creaţiei lirice.

Inf. Veta Cătană (35 ani), din acelaşi sat, şi numeroşi alţi cîntăreţi oferă de asemenea prilejul unor cercetări monografice individuale asupra personalităţii creatoare de cîntec[32].

CONSIDÉRATIONS ET TÉMOIGNAGES À PROPOS DU PROCESSUS DE VARIATION ET DE CRÉATION DANS LE CHANT LYRIQUE DE MUSCEL

L'objet de l'article est le commentaire systématique des nombreuses épreuves concrètes (témoignages et «explications» naïves, des interprètes mêmes) à propos du processus, tellement nuancé, des transformations incessantes, plus ou moins profondes, du chant populaire.

---

[28] Cf. i. 15849/25 V 1955.
[29] Cf. i. 15854/25 V 1955.
[30] Cf. fg. 2080 a/19 VII 1936.
[31] Cf. i. 14832/30 VI 1954 (vezi şi mg. 528 c/2 VI 1955).
[32] Cf., spre exemplu, bogatele informaţii la textul i. 14838/1 VII 1954 (Taci, cuce, nu mai cînta); vezi şi mg. 529 a.

https://biblioteca-digitala.ro

Il y a des témoignages qui attestent l'attitude conservatrice, le désir de reproduction fidèle d'un certain «modèle».

L'attention de l'auteur se dirige surtout vers l'attitude active, innovatrice, des interprètes qui déclarent ouvertement la nécessité de transformer leur chant pour s'éloigner volontairement du «modèle» connu pour «rendre sien» le chant collectif et anonyme.

Les matériaux recueillis dans a région de Muscel offrent souvent la possibilité de réaliser de petites études monographiques, très concrètes, sur certaines personnalités créatrices (l'auteur esquisse les premiers éléments d'une telle étude monographique sur une jeune paysanne, âgée de 21 ans, de Nucșoara).

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

KINESTEZIA ŞI RITMICA FOLCLORULUI COPIILOR (contribuţia psihologiei la studiul comparat al folclorului muzical)

G. SULIŢEANU

Cercetarea modernă a fenomenului folcloric muzical apelează deseori şi la alte discipline, indicînd noi căi metodologice care uşurează rezolvarea unora dintre cele mai dificile probleme. Astfel lingvistica, etnografia, sociologia, istoria, arheologia, etnologia, fiziologia, fizico-acustica au oferit şi continuă să ofere unele date care servesc, după necesitate, la o înţelegere mai completă a faptului muzical. Alături de aceste ştiinţe se situează psihologia, spre care s-au îndreptat cercetările muzicologilor începînd din a doua parte a veacului trecut. În comunicarea *Psihologia şi folclorul muzical* [1], în care am prezentat pentru prima dată posibilitatea contribuţiei psihologiei la studierea folclorului muzical, s-a arătat, printre altele, că studiul psihologic devine indispensabil pentru folcloristică în momentul analizării rolului funcţional — estetic şi practic — al folclorului; determinismul psihic, implicat în funcţionalitatea folclorică, dezvăluie în toate fibrele sale procese psihice; toate aspectele fenomenului folcloric muzical, de la cel social şi pînă la cel structural morfologic al creaţiei şi existenţei sale, necesită luarea în consideraţie a aspectului psihologic.

Cei mai de seamă cercetători ai cîntecului popular, printre care C. Brăiloiu [2], au fost nevoiţi să acorde o importanţă din ce în ce mai mare studierii muzicii în strînsă dependenţă de structura psihofiziologică a omului. Etnomuzicologia actuală foloseşte în metodologia sa rezultatele fiziologiei [3], iar în studierea folclorului comparat porneşte de la acele coordonate ale psihicului universal umane.

Ceea ce constituie obiectul tezei noastre în tratarea contribuţiei psihologiei la studierea fenomenului folcloric muzical este reliefarea şi analizarea acelor procese psihofiziologice ale execuţiei şi percepţiei muzicale cu diferitele lor aspecte caracteristice, nu numai pentru fiecare gen sau categorie în parte, ci şi pentru individul sau colectivitatea respectivă.

[1] G. Suliţeanu, *Psihologia şi folclorul muzical*, lucr. mss., VII 1965.

[2] C. Brăiloiu, *Le folklore musical*, în *Musica aeterna*, Zürich, 1949, p. 271—332.

[3] Paul Collaer, *Contribution à la méthode scientifique en ethnomusicologie*, publ. în vol. III de *Ethnomusicologie*, 1964, p. 25—37.

Rev. etn. folc., tom. 13, nr. 3, p. 211—227, Bucureşti, 1968

https://biblioteca-digitala.ro

Pornind de la coordonatele general umane la acelea particulare ale unui popor, către descoperirea mecanismelor psihofiziologice ale acestor coordonate, psihologia ne oferă noi căi de cercetare prin datele ei asupra : stereotipului dinamic, percepției, gîndirii, limbajului, afectivității, imaginației și procesului de creație, activității și, în sfîrșit, toate posibilitățile ei actuale de cunoaștere a omului.

Celor cîtorva rezultate obținute pînă în prezent [4] vom încerca a le adăuga, prin această comunicare, răspunsul unei întrebări puse de muzicologul Constantin Brăiloiu în lucrarea sa de folclor comparat *La rythmique enfantine*, în legătură cu caracterul universal al ritmului prezent în repertoriul folcloric al copiilor. „Cel mai surprinzător este însă faptul că, în pofida diversității graiurilor de care nu se desprinde niciodată, «ritmul copiilor» este răspîndit pe o suprafață uriașă a pămîntului, de la golful Hudson pînă în Japonia [...]. Faptul apare cu atît mai izbitor, cu cît în interiorul construcțiilor ritmice ale copiilor așezarea accentelor este imuabilă, pe cînd graiurile folosesc accentuări multiple (maghiara, cu accentul pe prima silabă a cuvintelor, turca pe ultima etc.) [...]. Cu alte cuvinte, acomodarea fiecăruia din aceste graiuri la schema invariabilă cu care se unesc nu s-ar putea înțelege și defini decît cu o mulțime de lingviști [...]. Simetria riguroasă care domnește aici dovedește că acest sistem își are originea, dacă nu în dans, cel puțin într-o mișcare regulată cu care se înrudește. Rămîne de aflat cum procedează graiurile cele mai diverse pentru a se adapta la rigiditatea lui [ritmului], întrebare la care repetăm, nu se va putea răspunde decît prin concursul cercetătorilor tot atît de numeroși pe cît sînt de numeroase graiurile înseși. Rămîne de asemenea — și mai cu seamă — să știm cum se face că toate aceste graiuri par, în oarecare măsură, să i se *fi supus* și cum se explică uriașa lui zonă de răspîndire. Dar aceste două ultime întrebări nu vor primi poate niciodată răspuns satisfăcător" [5].

Încheindu-și astfel lucrarea, observăm că eminentul cercetător nu a uitat să amintească despre un element pe care îl socotim de altfel indispensabil în funcționalitatea repertoriului copiilor, și anume *mișcarea*, numai că nu i-a acordat importanța cuvenită, enumerînd-o — așa cum este pomenită și în alte lucrări [6] — doar ca pe o caracteristică mai mult formală [7].

Cercetărilor întreprinse în ultimii ani asupra cîntecului de leagăn [8] și a strigătelor de muncă [9], la care am constatat în structura lor primară aceeași universalitate a exprimării, psihologia a pus la dispoziție kinestezia [10] (ansamblul de senzații de mișcare pe care ni-l procură corpul

[4] Asupra cîntecelor de leagăn, strigătelor de muncă și bocetului, în sistemul prozămelopeică.

[5] C. Brăiloiu, *La rythmique enfantine*. Notions liminaires, Paris—Bruxelles, Elsevier, 1956.

[6] Em. Comișel, *Folclorul copiilor* (manuscris); *Cursul de folclor muzical*, ținut la Facultatea de muzică „Ciprian Porumbescu".

[7] Aceasta reiese din faptul că în nici una din aceste lucrări nu s-a insistat asupra acestei caracteristici.

[8] G. Sulițeanu, *Cîntecele de leagăn la poporul român*, mss., 1965.

[9] G. Sulițeanu, *Strigătele de comandă în munca forestieră*, mss., 1967.

[10] *Kinestezia* (din grecescul *kinein* a se mișca și *eistésis* senzație), *Nouveau Petit Larousse Illustré*, Paris, 1958, p. 559; *kinestezia* este o modalitate a sensibilității *proprioceptive* (articulară, musculară, tendoane) care informează asupra mișcărilor diferitelor segmente corporale (Henri Piéron, *Vocabulaire de la psychologie*, (Vendôme) Paris, 1965, p. 212).

https://biblioteca-digitala.ro

nostru). În legătură cu aceasta ținem să adăugăm cîteva date elementare, necesare înțelegerii kinesteziei, extrase din cel mai recent tratat de psihologie [11]. „Receptorii analizatorului kinestezic îi constituie terminațiile nervoase din mușchi, tendoane și articulații, iar nucleul analizatorului (zona de proiecție corticală) se găsește în circumvoluția centrală ascendentă. Senzațiile kinestezice apar ca efect al stimulării mecanice a acestor receptori cu prilejul efectuării mișcărilor. *Toate mișcările pe care omul le efectuează, inclusiv mișcările aparatului fonator în timpul vorbirii, sînt controlate de scoarța cerebrală, pe baza informațiilor furnizate de acești receptori, după mecanismul aferentației inverse.* Datorită activității normale a analizatorului kinestezic ne dăm seama de poziția membrelor noastre, de direcția și viteza mișcărilor, se realizează analiza fină și coordonarea mișcărilor".

În lucrarea de față [12] socotim suficientă această foarte scurtă prezentare a senzațiilor kinestezice pentru a ne putea da seama de rolul important pe care îl ocupă în psihologie datorită ramificației lor largi spre aproape toate procesele psihologice.

În ceea ce privește rolul senzațiilor kinestezice în existența folclorului muzical și în special aspectul kinestezic în studiul comparat, vom face următoarele observații ținînd de: 1) metoda de studiu; 2) cîteva dintre particularitățile senzațiilor kinestezice; 3) actul ideomotor; 4) calitatea și gradul participării kinesteziei în cuprinsul diferitelor categorii muzicale (natura mișcărilor); 5) tendința de organizare kinestezică și implicațiile ritmico-melodice și 6) aspectul kinesteziei în ritmica copiilor.

1. Metodologia folosirii psihologiei ne-a accentuat relevarea importanței aspectului psihologic în explicarea fenomenului folcloric. De fiecare dată, dependent de natura problemei folclorice muzicale urmărite, s-a căutat în primul rînd a se contura particularitățile aspectului psihologic solicitat în strictă legătură cu fenomenul folcloric respectiv. Apoi, din analiza muzicală respectivă (muzical-poetică, muzical-coregrafică sau muzical-poetico-coregrafică), s-a selectat stadiul cel mai vechi. Pornind de la acesta s-a căutat a se urmări în ce măsură anume procese psihologice își pot aduce contribuția lor.

Realizarea personală a transcrierilor după documentul sonor înregistrat, cît și folosirea unui bogat material informativ, bazat pe observație directă, chestionare și anume experimente, ne-au dat posibilitatea de a cunoaște fenomenul folcloric atît ca structură morfologică, cît și ca funcționalitate socială.

În cazul repertoriului folcloric al copiilor, s-a lucrat cu copii între 3 și 14 ani pe etape de vîrste. Cu acest prilej s-a putut face și constatarea că evoluția repertoriului copiilor de la simplu la complex se conturează fidel după aceste etape, care reprezintă totodată și evoluția psihosomatică a copilului. De la numărători s. diferite formule despre animale, păsări, insecte, fenomene din natura înconjurătoare etc., scandate sau ușor psalmodiate, la adevărate cîntece de joc perfect închegate muzical, regăsim

---

[11] *Psihologie generală*, sub redacția prof. Al. Roșca, București, 1966, p. 156—157.

[12] Alcătuită special pentru a fi prezentată sesiunii Institutului de etnografie și folclor, constituie un extras din capitolul *Unele aspecte ale kinesteziei în execuția și percepția muzicii populare* din lucrarea de doctorat în curs de redactare: *Psihologia folclorului muzical.*

https://biblioteca-digitala.ro

reflectat întregul univers al copiilor, în care se trezesc, se conturează și devin caracteristice structurile kinestezico-muzicale.

2. Dintr-un început este necesar a reliefa, pentru problema noastră, următoarele particularități ale senzațiilor kinestezice: a) în psihologie se deosebesc doi analizatori kinestezici: cel general și cel verbal-motor [13]; b) senzațiile kinestezice nu se referă numai la situarea mișcării, ci ne transmit informații despre schimbările și existența mediului. De aceea, senzațiile kinestezice trebuie să fie considerate nu numai proprioceptive[14] sau interoceptive [15], dar și exterceptive [16].

3. Pentru a înțelege mai bine locul pe care-l ocupă senzațiile kinestezice în realizarea unor fenomene folclorice muzicale, este necesar a arăta și un aspect tangențial, acela al reacțiilor ideo-motorii specifice domeniului psihologic al activității. Aceste reacții „apar în forma unor micromișcări ale organelor afectorii [...]. Manifestările actului ideo-motor pot fi înregistrate și cu ajutorul oscilografului catodic sub forma biopotențialelor care apar în mușchii respectivi atunci cînd subiectul se gîndește la o anumită mișcare, la o anumită acțiune" [17]. Astfel, de multe ori activitatea rămîne doar incipientă în conștiință pe baza practicii trecute, iar mișcările kinestezice nu se exteriorizează. Existența lor însă este posibil de detectat datorită unei aparaturi speciale. Pe de altă parte „diversele forme ale participării vorbirii interioare, întovărășite de kinestezia ei în percepția vorbirii și a gîndirii, fără greutate își găsește o analogie în diferitele forme ale kinesteziei vocale, legate de percepția muzicii și gîndirea muzicală" [18].

4. În principiu orice execuție și percepție muzicală implică participarea senzațiilor kinestezice. Calitatea și gradul acestei participări sînt însă dependente de funcționalitatea fenomenului folcloric muzical.

În cîntecele vocale lipsite de vreo altă activitate corporală, simpla execuție sonoră muzicală implică kinestezia organului vocal. În acest caz însă avem de-a face cu un alt aspect al kinesteziei, și anume reacția vocală determinată de percepția, gîndirea și execuția muzicală, proces comun oricărei manifestări vocale și care se pretează la infinite realizări sonore atît din punct de vedere ritmic, cît și melodic.

Luarea în considerație în lucrarea de față a kinesteziei ține însă să evidențieze în special legătura dintre muzica populară și activitate. Astfel, lăsînd la o parte mișcările realizate în emiterea sunetelor de către organul efector vocal și care țin de natura fiziologică a acestuia, ne vom ocupa de mișcările aparținînd unor alte organe efectoare, și anume acelea care redau activitatea. Ne vom referi numai la muzica însoțită de mișcări corporale. Din acest punct de vedere, în exprimarea muzicală însoțită de activitate putem deosebi două categorii folclorice funcționale: a) mișcări

---

[13] Între analizatorul kinestezic general și cel verbo-motor există o lege genetică. Analizatorul verbo-motor s-a dezvoltat pe baza experienței de macromotricitate în procesul muncii.

[14] Categorie de receptori aflați în mușchi, tendoane și articulații.

[15] Categorie de receptori care sînt punctul de plecare al reflexelor vegetative.

[16] Categorie de receptori, de obicei stimulați de agenți exteriori ai organismului.

[17] *Psihologie generală*, sub redacția prof. Al. Roșca, p. 390.

[18] M. Orlov, *Psihologiceskie mehanisma muzikalnovo vospriatia*, în *Voprosi teorii i estetiki muziki*, vol. II, Muzghiz, 1963.

https://biblioteca-digitala.ro

în care primează conținutul coregrafic : muzica dansurilor populare și b) mișcări în care primează îndeplinirea unor anume practici : cîntecele de leagăn [19], cîntecele pentru copii, cîntecele din repertoriul copiilor, strigătele de muncă [20]. Putem atribui o stare specială general afectivă ca determinantă a tuturor acestor realizări folclorice muzicale. Trebuie să deosebim însă diferite grade de manifestare motrică după natura fiecărei categorii folclorice în parte. Astfel, prima grupă, aceea a muzicii de dans, prezintă astăzi [21] gradul cel mai evoluat, cu o nesfîrșită posibilitate de exprimare datorită tocmai specificului realizării coregrafice. Avem de-a face fie cu o exprimare directă a conținutului tematic prin posibilitățile pantomimei — însoțită vocal sau numai instrumental —, așa cum putem întîlni, de pildă, frecvent în dansurile ceremoniale și laice la majoritatea popoarelor asiatice, fie cu dansuri ce exprimă o realizare artistică nu pe planul conținutului narativ, ci exclusiv pe planul frumosului coregrafic determinat de necesitatea de exteriorizare psihofiziologică a unei stări de bună dispoziție. La această categorie, muzica — vocală sau instrumentală — are un conținut general și constituie doar suportul melodico-ritmic al mișcării [22].

Spre deosebire de aceasta, cea de-a doua grupă reprezintă un grad primar strîns corespondent al unor „impulsuri elementare" în care structura activității este indisolubil legată de execuția vocală. Datorită acestui fapt manifestările muzical-motrice respective constituie pentru această grupă o manifestare general umană, de ordin primar, cu posibilități de exprimare mai restrînse, față de prima grupă unde găsim tot o manifestare general umană, însă pe o treaptă de exprimare mult evoluată. Astfel, funcționalitatea fenomenului folcloric muzical a determinat existența unei structuri muzical-kinestezice, în unele cazuri rămasă la un stadiu general uman, iar în alte cazuri devenită specifică, cu o evoluție proprie, poporului respectiv.

5. Realizarea activității în complexul folcloric muzical-motor „elementar" implică pentru fiecare categorie folclorică în parte — cîntece de leagăn, cîntece pentru copii, cîntecele obiceiurilor copiilor, strigăte de muncă — anumite structuri ritmico-melodice primare, corespondente ale impulsurilor psihofiziologice, caracteristice la rîndul lor fenomenului funcțional. Aceste structuri ne apar izvorîte dintr-o necesitate organică universal umană.

Cele două elemente fundamentale, ritmul și melodia, nu prezintă însă o pondere egală în fiecare din aceste categorii muzicale. Datorită locului important ocupat de senzațiile kinestezice în executarea și percepția muzicii, în existența acestor categorii predomină aspectul ritmic. Mișcările însoțitoare ale acestor categorii muzicale crează anumite osaturi ritmice care pot prezenta diferite variații, însă axate numai pe fondul ritmic inițial. Astfel, execuția, cît și percepția ritmului aparțin în primul

---

[19] În studiul nostru avem în vedere numai melodiile de factură primară și nu melodiile comune și altor genuri.

[20] La acestea putem adăuga, dacă lărgim perspectiva de lucru, și muzica marșurilor.

[21] Deoarece la începuturile sale nu exista această deosebire graduală.

[22] La cealaltă categorie muzica este în primul rînd suportul narațiunii, care determină la rîndul ei și mișcările corporale respective.

https://biblioteca-digitala.ro

rînd senzațiilor kinestezice (de mișcare), care provoacă și discern reacțiile ritmice.

De la definiția dată ritmului, de Platon, ca „ordine a mișcării", la aceea dată de către Vincent d'Indy — „ritmul este ordinea și proporția în spațiu și timp" — și pînă la cele mai recente lucrări de estetică muzicală și fiziologie acustică [23], toate considerentele asupra ritmului nu pot face abstracție de fenomenul psihofiziologic.

6. Luînd ca exemplu demonstrativ, în lucrarea de față, categoria folclorică a repertoriului copiilor, aplicarea teoriei importanței fondului psihofiziologic în studiul folclorului muzical comparat va porni de la aspectul kinestezic.

★

Însuși muzicologul C. Brăiloiu, relevînd identitatea acestui ritm pe suprafața întregii lumi, dar pornind de la subiectivitatea observației introspective, ajunge la concluzia că nu poate oferi decît „argumente pe trei sferturi afective" [24], dîndu-și seama, cu acest prilej, de valoarea unor stări general umane, cărora însă nu a putut să le găsească o explicație directă, obiectivă.

J'ai pas = sé par la cui = si = ne
= Ques = ta ro = sa e Ma = riat = ta (italien)
= Cho = co = la = te.y mo = li = ni = lla (espagnol)
= La gal = li = na po = li = ca = na (catalan)
= O le = li = ță cu măr = ge = le (roumain)
= Wenn du willst e'n Gaul be = schla = ge (allemand)
= Ba = ba tik = ve pro = da = va = la (serbe)
= Tü = zet vi = szek kő = főm a = latt (hongrois)
= I. = pu = tuy = or = ti = gu = wa = ra (esquimau)

C. Br., *op. cit.*, p. 9

---

[23] Apud Jean Mitry (*Esthétique et Psychologie du cinéma*, Paris, 1963, p. 287—290): Matila Ghyka, *Essai sur le rythme*, 1938; Ludwig Klages, *Vom Wesen des Rhythmus*, Niels, 1934; Marcel Jousse, *Le Style oral rythmique chez les verbomoteurs*, Beauchesne, 1925; Paul Souriau, *L'Esthétique du mouvement*, Alcan, 1918.

V. și T. Vianu, *Estetica muzicală*, curs ținut la Facultatea de litere și filozofie, București, 1944—1945, publ. în extras în vol. *Muzică și literatură*, București, Edit. muzicală, 1966.

[24] C. Brăiloiu, *La rythmique enfantine*, op. cit., p. 66 : „caracterele concrete ale ritmului copilăresc sînt atît de accentuate și vădite încît le recunoaștem îndată. Fie că sînt copiii portarului meu parizian, băieți sîrbi sau italieni care recită pe stradă [...] eu îi identific în clipa rostirii lui. *El mai trăiește în subconștientul nostru de europeni occidentali, ca singur vestigiu al unei moșteniri milenare*" (subl. noastră, G.S.).

https://biblioteca-digitala.ro

7

În urma analizei psihologico-muzicale a repertoriului folcloric al copiilor (şi a cîntecelor pentru copii mici), putem prezenta următoarele observaţii referitoare la problema identităţii ritmului.

a. *La baza acestui proces stă mişcarea ca element indispensabil.* În studierea psihologiei copilului s-a ajuns la constatarea că evoluţia gîndirii copilului se realizează prin acţiunile sale faţă de mediul înconjurător [25]. Totodată relevăm faptul că majoritatea acestor acţiuni constituie activităţi de joc, de mişcare. O dată cu cîntecele lor, copiii execută fie sărituri, fie mişcări ale mîinilor : bătăi din palme, din pumni, săltări ale braţelor etc., fie şi una şi alta [26].

b. O deosebită importanţă pentru problema noastră o prezintă constatarea lingviştilor şi psiholingviştilor că există o anume universalitate sonoră a sunetelor emise de către copii în primele luni ale existenţei lor [27] şi faptul că aceste sunete nu reprezintă decît un fond relativ brut din care urmează abia a se contura particularităţile limbii materne respective.

Şi pe planul sonorităţii muzicale putem raporta această etapă la un stadiu premuzical, a cărui evoluţie însă se diversifică de la popor la popor în etape mai tîrzii, cînd copilul interpretează de acum cîntece care depăşesc repertoriul său specific. De abia atunci putem vorbi şi de procesul prin care auzul muzical al copilului supune percepţia şi execuţia sa muzicală influenţei limbii colectivităţii în care s-a dezvoltat de mic [28].

c. Timpul la care copiii încep să-şi însuşească primele producţii muzicale pare să fie în jurul vîrstei de patru ani. Mai înainte, începînd încă de la vîrsta de doi ani, ei participă cu palmele, cu degetele, la jocul scandat sau cîntat, practicat de către cei maturi pentru ei. În timp ce sînt săltaţi în braţe sau stimulaţi la diferite mişcări, copiii obişnuiesc să îngîne [29] după cîntecul executat de cel care îi alintă. Faptul că cei maturi

---

[25] H. Wallon, *Importance du mouvement dans le développement psychologique de l'enfant*, în „Enfance", nr. 2, Mars—Avril, 1956, Paris, p. 1—4; M. Bergeron, *Le mouvement, son étude, son importance en psychologie de l'enfant*, în „Enfance"..., p. 23—38; J. Piaget, *Motricité, Perception et Intelligence*, în „Enfance"..., p. 9—14; Ursula Şchiopul, *Psihologia copilului*, Bucureşti, Edit. didactică şi pedagogică, 1966; Tatiana Slama-Cazacu, *Limbaj în context*, Bucureşti, Edit. ştiinţifică, 1959; *Psihologia copilului*, sub red. Al. Roşca şi Al. Chircev, Bucureşti, 1960.

[26] Toate aceste mişcări le regăsim şi la triburile aflate pe o treaptă inferioară a evoluţiei istorice. La copii, însă, ele nu semnifică reminiscenţe ale unor foste practici magico-religioase decăzute astăzi, cum frecvent se explică cea mai mare parte a funcţionalităţii repertoriului copiilor, ci manifestările kinestezice de relaxare ale activităţii omului, aflate pe prima treaptă a evoluţiei sale în ontogeneză.

[27] Tatiana Slama-Cazacu, *Quelques remarques théoriques et méthodiques sur le problème de la forme et de la substance dans la genèse du système phonématique*, în „Cahiers de linguistique théorique et appliquée", vol. III, 1966, Université de Bucarest, p. 171—179.

[28] Sub acest ultim aspect psihologul sovietic A. N. Leontiev a urmărit influenţa limbii materne asupra aptitudinii muzicale, ajungînd la concluzii interesante în legătură cu importanţa limbilor tonale şi a celor atonale în conturarea acestui proces. Vezi *Le problème du biologique et du social dans la mentalité de l'homme*, în „Bulletin de psychologie", nr. 201. XV, 7—8, Paris, ian. 1962, p. 297—305.

[29] Încă înainte de a împlini un an, copilul ajunge să emită anume sunete „pseudo-muzicale", care ţin însă de o exprimare mai mult spontană biologică şi nu de un fapt propriu-zis voluntar, pe sunete muzicale conştientizate.

https://biblioteca-digitala.ro

folosesc pentru a se face înțeleși de către copii modalitățile muzical-motore ale propriei lor copilării reprezintă o soluție firească. De exemplu, un joc cu copii mici din folclorul turcesc [30].

JOC CU COPII MICI (folclor turcesc)

Ex. 2 (Mg.3123 K)

În această ambianță se petrece procesul evoluției gîndirii și constituției psihofiziologice a copilului, o dată cu primele conștientizări ale ritmului și sunetelor muzicale. Asistăm la un proces de ontogeneză asemănător evoluției relației dintre gîndire și limbaj [31], proces ce implică relația dintre gîndire și un limbaj kinetico-muzical, pe fundamentul căruia începe să se contureze inteligența muzicală. Astfel, un rol important în procesul de conștientizare a acțiunilor motorii îl deține însuși determinantul social-istoric datorită mediului uman în cadrul căruia copilul crește și de la care își însușește normele de conduită.

d. Această perioadă se mai caracterizează și prin reliefarea din ce în ce mai mult a unei sinteze între kinestezie și structura ritmică a anumitor execuții vocale din repertoriul copiilor.

---

[30] Ex. 2 (mg. 3125 k, orig. Ada-Kaleh, jud. Mehedinți, inf. Fazile Ferat, 50 ani, X 1966), *Joc cu copii mici, Folclor turcesc.*

[31] Tatiana Slama-Cazacu, *Relațiile dintre gîndire și limbaj în ontogeneză (3—7 ani)*, București, Edit. Acad., 1957.

https://biblioteca-digitala.ro

S-a observat că pînă în jurul vîrstei de trei ani copiii nu sînt în stare să-și concentreze mai mult timp atenția în jurul unei execuții ritmice constante ca, de pildă, bătăi din palme la intervale egale. La această vîrstă copilul nu-și poate controla mult timp mișcările [32]. Ulterior însă, datorită însoțirii muzicale și verbale, el își însușește o primă constantă ritmică, reușind să execute mișcări pe timpi organizați. Aceasta constituie de altfel caracteristica trecerii într-o etapă superioară a evoluției sale psihofiziologice, aceea a obținerii și consolidării prin repetare a unor timpi ritmici primari în structuri de natură stereotip dinamică [33], peste care va evolua întregul edificiu al mișcărilor de mai tîrziu.

e. Mecanismele psihologice și neurofiziologice [34] ale procesului de simbioză între execuția vocală și cea kinestezică sînt în esență următoarele :

I. În funcționalitatea acestor manifestări ale copiilor putem deosebi două cauze : 1) o cauză externă determinată de o necesitate de ordin special și exprimată prin joc sau diferite formule copilărești și 2) o cauză internă, organică, de ordin afectiv, exprimată prin manifestări uneori strict individuale (de exemplu atunci cînd un copil, singur, vorbește melopeic sau execută diferite interjecții cîntînd și mișcîndu-se în ritmul acestora).

II. Din punct de vedere neurofiziologic, aceste cauze își capătă rezolvarea în execuțiile kinestezice.

La baza întregului proces găsim activitatea cortexului. Acesta determină simultan — controlînd și conducînd în permanență — atît kinestezia, cît și exprimarea vocală. Datorită procesului de aferentație inversă [35], cortexul realizează o conexiune și o intercondiționare continuă între cele două execuții, cea kinestezică și cea vocală.

De asemenea se conturează în execuția kinestezică (corporală) o structură ritmică specifică, provenită dintr-o ritmicitate musculară necesitată de manifestările copilărești respective și impulsionată de intercondiționarea cu execuția vocală.

---

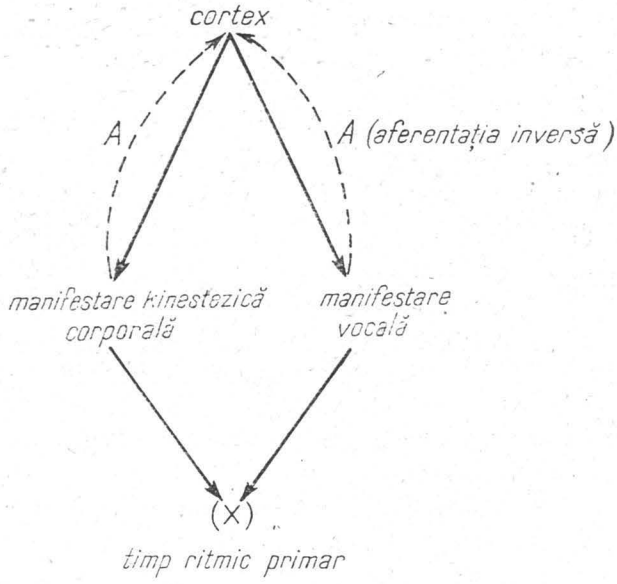
[32] A. N. Leontiev, *Dezvoltarea psihică a copilului de vîrstă preșcolară*, în vol. *Probleme de psihologie a copilului de vîrstă preșcolară* (sub redacția lui A. N. Leontiev și A. V. Zaporojeț), București, Edit. de stat, Pedagogie și Psihologie, 1951, p. 5—18; A. V. Zaporojeț, *Cercetarea psihologică a dezvoltării motricității la copilul preșcolar*, în vol. *Probleme de...*, p. 84—96.

[33] Sistematizarea specifică în activitatea corticală „a unui întreg sistem de reacții la anumiți compleși de excitanți" (*Psihologie*, sub redacția lui A. A. Smirnov, trad. în l. rom., București, 1959, p. 58). Pentru stereotipul dinamic în activitate, vezi Gh. Zapan, *Stereotipul dinamic la om*, în „Analele româno-sovietice", nr. 1, 1957, p. 67—95.

[34] Fiecare mecanism în parte se află pe larg explicat în diferitele tratate de fiziologie și psihologie.

[35] „Sistemul nervos central (cortexul îndeosebi) nu poate regla în mod adecvat funcțiile organismului dacă nu este informat în permanență despre efectul reacției [...]. Astfel conexiunea inversă condiționează capacitatea organismului viu de a-și dirija conduita pe baza aprecierii efectelor comportării sale din trecut" (*Psihologia generală*, sub redacția prof. Al. Roșca, p. 34, București, 1966); P. K. Anohim, *Particularitățile aparatului aferent al reflexului condiționat și însemnătatea lor pentru psihologie*, în „Analele româno-sovietice", Pedagogie-Psihologie, nr. 4, 1967, p. 35—58.

https://biblioteca-digitala.ro



Această structură ritmică își capătă ca pilon un timp primar (x), a cărui repetare organică devine astfel fundamentul ritmic (divizionar) al manifestărilor copiilor. La rîndul ei, execuția vocală, deși subordonată influenței mișcării corporale prin preluarea accentelor ritmice, stimulează execuția kinestezică în calitatea ei de factor principal, ca reprezentantă a celui de-al doilea sistem de semnalizare.

f. În procesul psihofiziologic al senzațiilor kinestezice, care apar în execuția și percepția ritmului din repertoriul cîntecelor copiilor, participă astfel primul sistem de semnalizare prin mișcările membrelor, corpului sau capului, semnalate de analizatorul general, și cel de-al doilea sistem de semnalizare prin realizarea vocală semnalată de analizatorul verbal-muzical-motor [36].

g. Ideo-motricitatea apare frecvent în momentul execuției lipsite de mișcările exterioare ale corpului. Uneori este atît de puternică încît se manifestă prin mișcări abia vizibile ale capului, părînd a susține astfel ritmul execuției vocale.

h. Datorită realizării unui stereotip dinamic al procesului respectiv, putem deosebi în execuția complexă a repertoriului copiilor și o structură kinestezică (a mișcării) formată dintr-un timp de mișcare (x) echivalent cu un sunet lung (♩.), organizat în scheme diferite.

---

[36] În necesitatea de a evidenția calitatea diferită a muzicii de aceea a cuvîntului, am inclus în cazul de față în noțiunea de verbal-motor și pe aceea de muzical. Acest aspect va fi pe larg explicat în lucrarea *Psihologia folclorului muzical*.

https://biblioteca-digitala.ro

i. Am văzut mai înainte că acest timp ritmic reprezintă o primă etapă a conştientizării şi organizării mişcărilor în concordanţă cu exprimarea vocală. Astfel, putem deosebi în manifestarea kinestezică a copiilor de vîrsta antepreşcolară ($1\frac{1}{2}$—3 ani) un aspect de neconturare încă a timpului ritmic primar, atunci cînd copilul execută mişcarea şi manifestarea vocală într-o îmbinare neunitară, cînd mişcările apar precipitate, însoţind stîngaci manifestarea vocală, care şi ea la rîndul ei constă de cele mai multe ori în fragmente muzicale şi chiar ţipete. Procesul de perfectă simbioză între manifestarea kinestezică şi cea vocală se desăvîrşeşte de abia în etapa următoare a evoluţiei gîndirii copilului preşcolar (3—5 ani), cînd acesta îşi însuşeşte în întregime manifestările muzicale în care mişcarea corpului şi vocea apar perfect sincronizate.

Astfel, timpul ritmic primar reprezintă rezultatul unui proces timpuriu de conştientizare ritmică şi nu o manifestare biologică haotică. Scandarea recitată sau uşor melopeică, ce conturează primele producţii folclorice ale copiilor, reprezintă pe plan mintal o formă elementară a analizei execuţiei vocale aşa cum se reflectă în gîndirea lor.

j. Ţinem să accentuăm faptul că din punct de vedere ritmic cele mai elementare cîntece implică mişcări pe cîte un timp lung, sau asociate cîte două în schema timpilor ritmici lungi. De asemenea prin asocierea (cu rol de repetare) a două celule binare cu timpi lungi se obţine formula ritmică ♩ ♩ ♩ ♩

Pe de altă parte, asocierea unui timp lung cu încă două astfel de nuclee realizează formula ritmică ♩ ♩ ♩ Socotim ca structuri fundamentale corespondente unor structuri ale mişcărilor primare formulele ritmice : ♩ , ♩ ♩ , ♩ ♩ ♩ , şi ♩ ♩ ♩ ♩

k. Aceste structuri kinestezico-ritmice se materializează în măsuri muzicale de : 1/4 ; 2/4 ; 3/4 ; 4/4, uneori combinate între ele. De exemplu, următoarele numărători [37] :

---

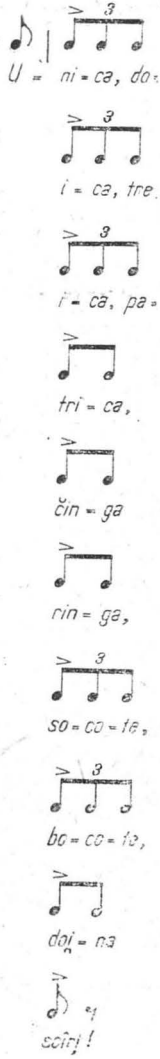
[37] Ex. 3, mg. 1999 ii, Rucăr, jud. Argeş, inf. Liliana Holdiş, 12 ani, X 1966 ; ex. 4, mg 1995 kk, Fureşti, jud. Argeş, inf. Elena G. Haramici, 11 ani, XI 1961 ; ex. 5, mg 2710 ddd, Lupşanu, jud. Ialomiţa, inf. Maria Ciuleanu, 13 ani, X 1964 ; ex. 6, mg 1999 hh, Rucăr, jud. Argeş, inf. Liliana Holdiş, 12 ani, X 1961 ; ex .7, mg 1995 ll, Fureşti, jud. Argeş, inf. Nic. C. Ciobanu, 11 ani, XI 1961 ; ex. 8, mg 1995 dd, Fureşti, jud. Argeş, inf. Ion N. Ciobanu, 11 ani, XI 1961 ; ex. 9, mg 2710 n, Lupşanu, jud. Ialomiţa, inf. Florica Moldoveanu, 10 ani, X 1964 ; ex. 10, mg 1995 nn, Fureşti, jud. Argeş, inf. Elena G. Barbu, 11 ani, XI 1961.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 3 (Mg. 1999 ii)

[+ = ♩]

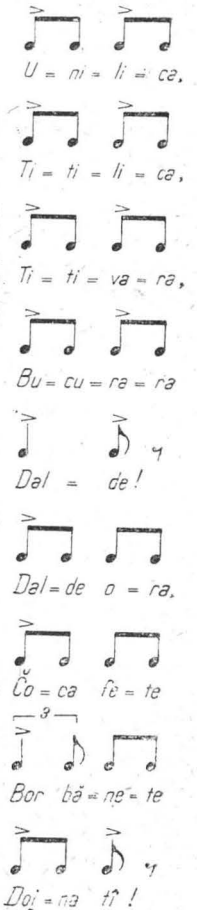
(♩ = 112)



Ex. 4 (Mg. 1995 KK)

[x x = ♩ ♪]

(♩ = 152)

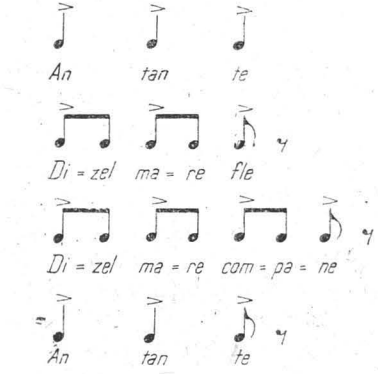


https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 5 (Mg. 2710 ddd)
[x x x = ♩ ♩ ♩]
(♩ = 166)

Ex. 6 (Mg. 1999 hh)
[x x x x = ♩ ♩ ♩ ♩]
(♩ = 144)

Ex. 7 (Mg. 1995 ll)
(mixt)
(♩ = 160)



Ex. 8 (Mg. 1995 dd)
(mixt)
(♩ = 176)

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 9 (Mg. 2710 m (albastru))
(mixt)
(♩ = 160)

Ex. 10 (Mg. 1995 n n)
(mixt)
(♩ = 114)

1. În acest timp însoțirea vocală poate divide timpul lung în alții mai scurți, de obicei egali alteori folosind trioletul ; ;

;

Mai putem întîlni și formula termară (mai rar sau

cu o frecvență mult mai mică.

m. Procedeul divizării corespunde execuției silabice, ceea ce folosește adaptării diferitelor limbi, în timp ce accentele timpilor lungi, în complexul execuției ritmico-melodice, le redau unitatea. Astfel, timpul lung se reliefează ca fundament și totodată ca determinantul accentuării ritmice a diferitelor subdivizionări, estompîndu-le accentele metrice specifice limbii respective și impunîndu-le pulsația sa. Acomodarea diferitelor limbi, cu accente metrice diferite, la schema universală a ritmului copiilor se explică prin trecerea pe prim plan a accentului ritmic determinat de mișcare.

Un exemplu foarte bun ni-l oferă două variante, ale unui aceluiași joc, executate în limbi diferite (turcă și română) de către aceiași copii [38]. Jocul se compune din două părți : I) un dialog în proză executat de către doi copii care stau față în față, după care urmează II) execuția unui scurt dans pe o melodie cîntată vocal [39].

---

[38] Culese de la copiii turci din Ada-Kaleh, jud. Mehedinți, în X 1966, care au în repertoriul lor și jocuri românești, vorbind de altfel la perfecție limba română.

[39] Ex. mg 3120 aa și 3120 Z, executate de către Barie Sakir, 10 ani, și Ismail Kadri, 13 ani.

https://biblioteca-digitala.ro

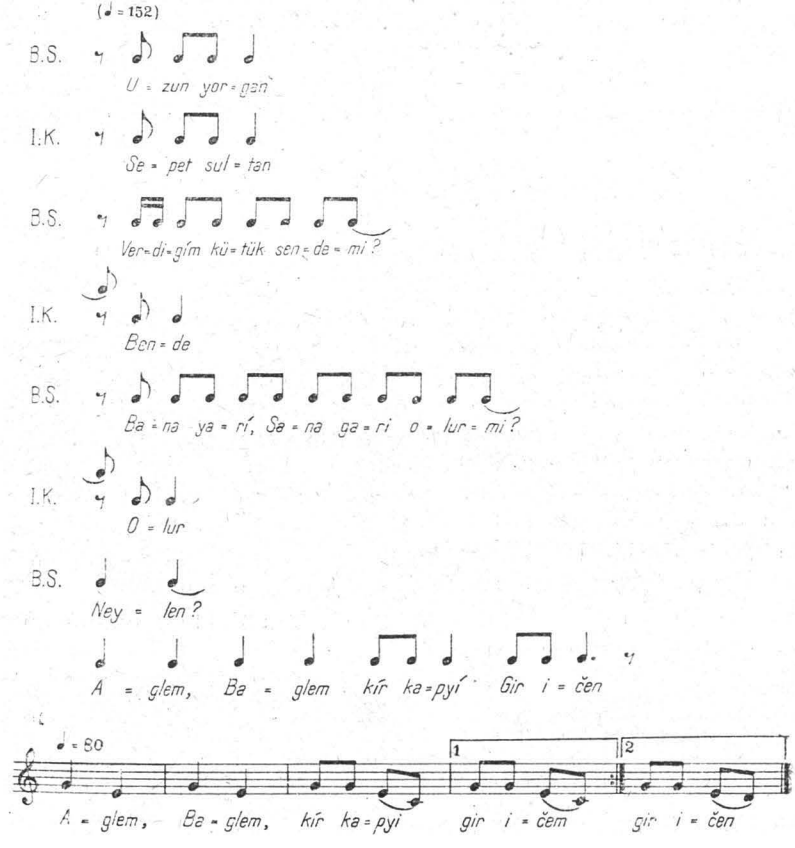
JOC „HAIDI ALIMERELE"

Ex. 11 (Mg.3120 a a.)

(♩ = 152)
B.S.
Haị = di a = li = me = re = le
I.K.
A = le cuị sînt pe = re = le?
B.S.
A = le pă = ti = ma = șu = lui
I.K.
Și că dai de va = mă?
(♩ = 76)
1
2
Un miel șun pur = cel, Și pe On = der de un pi - cior de un pi = cior

JOC „UZUN YORGAN" (folclor turcesc)

Ex. 12 (Mg.3120 z)


(♩ = 152)
B.S.
U = zun yor = gan
I.K.
Se = pet sul = tan
B.S.
Ver = di = gím kü = tük sen = de = mi?
I.K.
Ben = de
B.S.
Ba = na ya = rí, Se = na ga = ri o = lur = mi?
I.K.
O = lur
B.S.
Ney = len?
A = glem, Ba = glem kír ka = pyí Gir i = čen
♩ = 80
1
2
A = glem, Ba = glem, kír ka = pyi gir i = čem gir i = čen

https://biblioteca-digitala.ro

Putem observa cum la partea în proză fiecare limbă apare cu particularităţile ei metrice şi sintactice, în timp ce la partea dansantă ritmul, metrica şi accentele tonice ne apar identice, pe primul plan situîndu-se determinanta kinestezică a dansului.

n. Posibilitatea de divizare în execuţia vocală a timpilor lungi ne-a dat acea bogăţie ritmică relevată de către muzicologul C. Brăiloiu, în valorosul său studiu, la baza cărora stă însă procesul de mişcare, sesizat în lucrarea de faţă, cu structura sa psihofiziologică materializată printr-o pulsaţie primară unitară la copiii din întreaga lume [40].

o. Mai putem observa şi o directivare a accentului metric de către mişcare ca în exemplul 3, *mg. 1999 ii*, cînd auftaktul apare ca o consecinţă a neconcordanţei cu mişcarea, accentul situîndu-se de fiecare dată numai pe sunetele suprapuse mişcării.

p. Adăugăm că întregul edificiu ritmic specific repertoriului copiilor nu este îndeajuns pentru a ne da imaginea acestor cîntece. Aceleaşi formule ritmice (pe timpii lungi sau scurţi sau combinarea acestora) pot face parte şi din alte genuri sau categorii de cîntece populare. Ceea ce însă le întregeşte specificul este intonarea, pe anumite sunete, într-o structură caracteristică.

r. Se observă o interdependenţă între structurile ritmice, melodice şi mişcările care le însoţesc [41]. Numai acestea toate la un loc formează structura caracteristică repertoriului copiilor. Avem de-a face cu o interdependenţă a unor legături generice determinate de structura psihofiziologică a copilului. De exemplu, copilul, chiar începînd de la vîrsta de 4—5 ani, are posibilităţi de execuţie ritmică şi melodică mult mai complicate decît acelea specifice repertoriului său, pe care le poate realiza, însă, numai prin imitaţie după cei mari sau în urma unei educaţii artistice speciale. În primul caz copilul nu înţelege ceea ce face, iar în al doilea caz produsul copiilor talentaţi este un rezultat al unei concepţii muzicale nu întotdeauna bine clarificate şi stabile.

s. Luarea în consideraţie a senzaţiilor kinestezice în structura ritmicii copiilor extinde studierea ritmului de la analizarea silabică a versului — aşa cum s-a urmărit pînă în prezent în diferite lucrări — la urmărirea factorului determinant, pe care numai psihologia l-a putut releva şi explica. Aspectul kinestezic al ritmicii copiilor descoperă cauza primordialităţii ritmului, asupra metricii diferitelor limbi, explicînd totodată şi marea răspîndire a acestuia.

t. Identitatea se evidenţiază şi mai pregnant în momentul comparării în întregime a exemplelor, şi nu numai fragmentar pe versuri. În acest caz structura kinestezică generatoare se situează, în virtutea legităţii ei psihofiziologice, ca determinantă a ritmului şi accentelor versificaţiei.

---

[40] În capitolul „Repertoriul copiilor" din lucrarea *Folclorul muzical al tătarilor dobrogeni*, mss, 1960, am sesizat pentru prima dată acest proces. El a reieşit cu claritate din tabelul ritmic al repertoriului copiilor tătari în momentul cînd l-am raportat la repertoriul copiilor români.

[41] Deseori, în momentul culegerii, copilul recită sec cîntecul. De abia în urma lămuririi de a-l executa întocmai ca la joaca sa, el execută cîntecul normal (pe sunetele parlato-melopeice), exteriorizîndu-şi totodată şi mişcările. Acelaşi fenomen se petrece şi cu numărătorile, care nu îşi capătă scandarea caracteristică decît atunci cînd copilul se transpune în situaţia număratului.

https://biblioteca-digitala.ro

În încheiere, ținem să repetăm, ca un omagiu adus orizontului larg științific al marelui muzicolog român, înseși cuvintele cu care și-a terminat unul din ultimele sale articole[42]: „...Imense teritorii rămînînd necercetate, numărul noțiunilor nebănuite atinge, pînă acum, incomensurabilul. Încet și cu prețul a mii de eforturi, compararea lor pe plan mondial dezleagă *una sau alta din legile naturale* («Naturgesetze») ascunse în *fenomenele cărora le dă naștere*. Noi n-am sesizat încă prea mult; dar, cele pe care le-am pătruns, trecînd peste labirintul ciudățeniilor și al bizareriilor, sînt vădit înrădăcinate — după cum o arată unul din modelele noastre — în constituția psihofizică a omului și ne duc spre o perioadă «anteistorică» a muzicii. Este de crezut că, înmulțindu-se și clarificîndu-se una pe alta, definițiile acestor legi ne vor duce spre o «preistorie a artei noastre» («Frühgeschichte»), cum zice un contemporan eminent (Curt Sachs). Cercetarea lor nu ne asvîrle în nici un caz «în afara muzicii», ci mai curînd ne plasează chiar în inima sa".

KINESTHÉSIE ET RYTHMIQUE DU FOLKLORE ENFANTIN

La psychologie tend à occuper une place de plus en plus importante parmi les disciplines auquelles fait appel la recherche moderne du phénomène folklorique musical. En effet, avec ses données sur le stéréotype dynamique, la perception, la pensée, le langage, l'affectivité, l'imagination et le processus de création, l'activité et en général avec toutes ses possibilités actuelles de connaître l'homme, la psychologie ouvre de nouvelles voies de recherche, élargissant, en conséquence, considérablement l'horizon des études dans ce domaine.

Le point de départ de cette recherche est constitué par l'étude du musicologue roumain Constantin Brăiloiu «La rythmique enfantine» où, à côté d'une riche analyse de la rythmique du folklore enfantin, il se demande, comment peut-on expliquer cette propagation large et unitaire du rythme chez tous les peuples du monde et comment les langues différentes, par elles-mêmes, et avec des accents divers, s'y encadrent-elles parfaitement, en se soumettant aux schémas rythmiques caractéristiques et universels. C'est à ce sujet que nous avons trouvé que les sensations kinesthésiques corporelles jouent une rôle important. Au point de vue méthodologique, la réalisation personnelle de recueils et de transcriptions, en utilisant un riche matériel documentaire basé sur l'observation directe, des questionnaires et surtout certaines expériences sur des enfants de 3 à 14 années, nous a permis de constater que l'évolution du répertoire folklorique chez les enfants, se caractérise d'après les étapes qui représentent en même temps leur évolution psychosomatique. Depuis les numérations scandées ou légèrement psalmodiées et jusqu'aux chansons, parfaitement constituées au point de vue musical, nous retrouvons le mond entier des enfants où les structures kinesthésico-musicales s'éveillent, s'esquissent, en devenant, à bien des égards, caractéristiques.

---

[42] C. Brăiloiu, *Muzicologia și etnomuzicologia astăzi*, referat prezentat la al VII-lea Congres internațional de muzicologie de la Köln în 1958, trad. în „Muzica", I, 1967, nr. 1, p. 15.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

ASPECTE ALE FENOMENULUI DE IMPROVIZAȚIE ÎN DANSUL POPULAR ROMÂNESC *

ANCA GIURCHESCU

Articolul de față reprezintă un fragment din cuprinsul unui studiu mai amplu asupra structurii compoziționale a dansului popular românesc.

În procesul complex al comunicării artistice, dansul popular poate fi considerat, fără îndoială, ca un sistem semiotic autonom. Pornind de la această înțelegere a fenomenului artistic, am încercat să aplicăm în cercetare unele principii generale ale structuralismului, fără a pierde din vedere însă caracterul particular, legile proprii ale acestei arte, care implică o metodologie și instrumente de cercetare specifice.

În cadrul studiului [1], desprinzînd din complexitatea laturilor componente ale dansului pe cea a structurii, am căutat să determinăm existența constantelor, sub forma unor structuri avînd o funcționalitate bine precizată, un rol expresiv și o anumită valoare stilistică, să descifrăm relațiile și conexiunile lor, să pătrundem logica organizării lor interioare. Mai mult decît atît, am putut observa că anumite structuri, cristalizate în timp, au devenit „locuri comune", putînd fi cu ușurință întîlnite în dansuri diferite, toț astfel cum unele procedee compoziționale sau unele scheme în arhitectonica dansurilor, consolidate fiind prin tradiție, capătă valoare de modele.

Cercetarea avînd această orientare, ceea ce ne interesează, în special, în legătură cu fenomenul de improvizație nu este simpla descriere și enumerare a multiplelor forme pe care acesta le poate îmbrăca, ci, printr-o perpetuă raportare la constantele structurale ale dansului, să punem în evidență care sînt limitele improvizației. Restrîngînd astfel unghiul de cercetare la un singur aspect al problemei, și anume cel al raportului improvizație-structură, căutăm să stabilim, din acest punct de vedere, tipurile de improvizație și unele din caracteristicile lor compoziționale și stilistice.

---

* Comunicare ținută la sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor, din iulie 1967.

[1] Anca Giurchescu, *Structura compozițională a dansurilor din valea Dunării*, mss.

Rev. etn. folc., tom. 13, nr. 3, p. 229–234, București, 1968

https://biblioteca-digitala.ro

În general, improvizaţia constituie o manifestare individuală, un act spontan, prin care interpretul caută să exteriorizeze, într-un mod care îi este propriu, o anumită tensiune emoţională.

Dansul popular românesc este un fenomen colectiv. Apare evidentă aşadar o primă opoziţie, care influenţează caracterul improvizaţiei, şi anume cea dintre individual şi colectiv. Această opoziţie îşi găseşte echivalent pe planul mijloacelor de expresie în relaţia cu multiple implicaţii dintre „limbajul coregrafic" (înţelegînd prin acesta fondul comun de mijloace artistice specifice, proprii unei colectivităţi) şi exprimarea individuală. Pe planul structural al dansului, opoziţia-nucleu poate fi găsită în tendinţa mereu prezentă a interpretului de a sparge organizarea structurală existentă, de a o depăşi.

Aceste cupluri opozante, situate pe diferitele coordonate ale dansului, creează anumite relaţii care fac ca improvizaţia, indiferent de amploarea ei, să nu se desfăşoare haotic, ci după o serie de reguli, în cadrul unor sisteme compoziţionale precise. În acest sens, putem vorbi de existenţa unor *limite* ale fenomenului de improvizaţie, limite care sînt date de :

1) elementele de ansamblu ale dansului (formaţie, ţinută, componenţă) ;

2) forma compoziţională a dansului, avînd la bază cele două principii : al înlănţuirii şi al grupării segmentelor ;

3) corelaţia dintre dans şi melodie ;

4) existenţa modelelor sub forma anumitor configuraţii cu o structură precisă (de obicei motive), care persistă în memoria interpretului ca unităţi compoziţionale de sine stătătoare şi care reprezintă principalul material de construcţie al unui dans ;

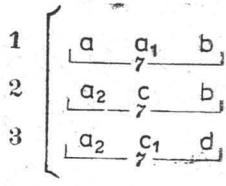
5) folosirea procedeelor compoziţionale aparţinînd arsenalului de mijloace artistice tradiţionale.

Sintetizînd observaţiile reieşite din analiza structurală a materialului, am putut diferenţia existenţa mai multor tipuri de improvizaţie, care, în desfăşurarea vie a dansului, pot apărea singure sau combinate între ele. Vom încerca în cele ce urmează să le caracterizăm.

A. Cu toate că nu o putem considera ca pe un tip de improvizaţie propriu-zisă, menţionăm totuşi ca o primă treaptă : *înlănţuirea variabilă a unor unităţi de mişcare cu o structură fixă în cadrul unei forme de dans date.* Aşadar, în acest caz, aportul creator al dansatorului care conduce jocul („joacă înainte") se reduce doar la modificări în succesiunea sau numărul de repetări ale unor fraze de dans existente şi bine cunoscute de către ceilalţi interpreţi, fără a aduce modificări în structura internă a acestor unităţi. Un exemplu tipic poate fi considerat *Brîul*, care de cele mai multe ori se desfăşoară în formă de rondo, alternînd fragmente de plimbare cu altele de virtuozitate. Improvizaţia în cazul acesta se referă doar la faptul că unul din dansatori poate indica, în funcţie de preferinţele sale (prin strigături sau comenzi), ordinea frazelor în cadrul fragmentului de virtuozitate. Acelaşi fenomen îl putem urmări şi la *Haidău* sau chiar în unele variante de *Căluş* (din judeţele Argeş şi Teleorman).

https://biblioteca-digitala.ro

B. Cel de-al doilea tip de improvizație este cel care se dezvoltă în interiorul unităților de bază (de exemplu, al motivelor sau frazelor), *aducînd schimbări de ordin structural, fără a modifica însă tiparul dimensional al acestor unități.* El reprezintă modalitatea tipică de realizare a improvizației în cadrul dansurilor de grup. În mod general, ideea de grup implică pe cea a unității, a omogenității execuției. Și totuși, în dansurile de grup se improvizează frecvent fără ca acest fapt să strice unității de ansamblu a dansului. Or, această formă de improvizație care nu modifică tiparele dimensionale ale unităților de bază permite ca de fiecare dată cadențele finale ale frazelor coregrafice executate simultan de către componenții grupului să coincidă, indiferent de amploarea și caracterul improvizațiilor care apar în interiorul lor.



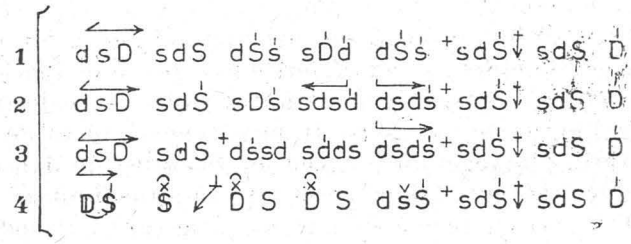
Chilabaua, com. Independența, jud. Ialomița.

Aceste improvizații de ordin ritmic, cinetic și plastic se realizează așadar în cadrul structurii interne a unităților de bază. Bogăția și varietatea improvizațiilor ritmice subliniază încă o dată puternicul caracter ritmic al dansului românesc. Improvizînd, interpretul folosește întreaga gamă a variațiunilor ritmice, dintre care divizarea valorilor de bază, accentuarea în contratimp și introducerea sincopelor sînt cele mai caracteristice. Desigur, aceste improvizații ritmice își găsesc corespondență pe plan cinetic. Ca elemente de mișcare, în improvizație au o pondere deosebită pașii bătuți, bătăile în acord, săriturile, pașii încrucișați.

Ca un aspect particular, ținem să menționăm folosirea unor motive aparținînd altor tipuri de dans (de exemplu, pinteni călușărești în hore, motive de *Brîu* în *Călușe* etc.), de multe ori aceste motive reprezentînd „locurile comune" la care interpretul face cu ușurință apel în momentul improvizației. Dintre modalitățile de improvizație plastică, vom aminti doar variațiile de ținută și în special schimbările în timpul dansului ale ținutelor strînse cu altele care lasă mai multă libertate mișcărilor individuale și deci improvizațiilor de ordin ritmic și cinetic, în special în aceste dansuri de grup.

Execuția concomitentă a improvizațiilor duce la suprapunerea unor formule ritmico-cinetice deosebite între ele. Asistăm astfel la apariția fenomenelor de poliritmie și policinetism (denumire adoptată prin analogie), ce reprezintă o trăsătură caracteristică pentru toate improvizațiile în cadrul unui grup. În aceste cazuri avem de-a face cu structuri paralele, dimensional coincidente, dar calitativ diferite.

https://biblioteca-digitala.ro



Ţigănească, com. Plosca, jud. Teleorman.

Mocăncuţa, com. Răzmireşti, jud. Teleorman.

C. Un tip de improvizaţie mai liberă, *care depăşeşte limitele unor structuri date,* se realizează prin *combinarea variabilă a unităţilor de mişcare, aparţinînd tipului de dans respectiv.* În acest sens, improvizaţia se desfăşoară în special pe planul compoziţional al dansului. Astfel, dintr-un fond preexistent de fraze de dans închegate, grupate în jurul unor idei coregrafice proprii tipului de dans respectiv, jucătorul, în funcţie de talentul, imaginaţia, posibilităţile sale tehnice, în urma unei preluări selective, are latitudinea de a prelucra, de a lega şi repeta aceste unităţi după liberul său arbitru. El compune astfel de fiecare dată o variantă nouă, cu o formă închegată, care ilustrează personalitatea sa artistică fără să depăşească însă cadrul tematic al tipului dat.

Am putea, aşadar, considera totalitatea frazelor pe care le conţine un anumit tip de dans ca reprezentînd modelul ce se obiectivează prin variantele create pe baza improvizaţiei. Tipul de improvizaţie amintit este propriu categoriei dansurilor de perechi şi în special *Învîrtitei* [2].

În cazul unor exemple concrete, această formă de improvizaţie nu apare izolată, ci în combinaţie cu tipul precedent, care aduce modificări prin variaţii ritmico-cinetice în interiorul unităţilor de mişcare.

D. Cea mai complexă formă de improvizaţie o întîlnim fără îndoială în cadrul categoriei dansurilor solistice. În cazul lor interpretul, depăşind de cele mai multe ori rolul de simplu executant, realizează la fiecare nouă execuţie un act de recreare artistică a unei teme date. Observaţia principală în acest sens constă în faptul că interpretul în alegerea materialului de mişcare, spre deosebire de tipul de improvizaţie anterior, *depăşeşte cadrul tipului respectiv de dans,* folosind într-o îmbinare liberă o gamă mult mai

[2] Constantin Costea, *Aspecte compoziţionale în „Jocurile de învîrtit"*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 10, 1965, nr. 2, p. 184—188.

https://biblioteca-digitala.ro

largă de motive. Așadar, în funcție de talentul său, de inspirația de moment, el selecționează din bagajul imaginilor de dans pe care le posedă pe acelea pe care le consideră mai adecvate melodiei respective, arătînd o înclinație deosebită spre elementele de virtuozitate.

Improvizația este desigur un act de creație spontan în care nu poate fi vorba de un proces de elaborare. Studiul unor exemple concrete (filmate) relevă însă incontestabilul simț al proporțiilor de care dă dovadă un bun interpret, analiza construcției unui dans improvizat arătînd o anumită logică a gîndirii artistice, bazată pe o îndelungată practică. Ne referim în primul rînd la conturul compozițional al piesei, în care se succedă fragmente tematice într-o înlănțuire de dinamism crescînd sau ondulatoriu, legate prin punți care facilitează trecerea de la o imagine coregrafică la alta. Aceste imagini se succedă fie pe principiul analogiei, fie pe cel al contrastului.

Interpretul popular operează, în cazul dansurilor solistice, în principal, cu cea mai mică imagine coregrafică închegată, și anume : motivul. Un dans improvizat ne apare însă rareori ca o înșiruire amorfă de motive disparate. Pornind de la motiv, pe care îl dezvoltă folosind larga gamă a procedeelor de variație, interpretul construiește instinctiv și spontan un fragment cu contur plastic, ritmic, dinamic și spațial precis. În acest sens motivul reprezintă nucleul tematic al unei construcții mai ample. La rîndul lor, în limitele date de melodie, aceste construcții pot fi repetate, variate sau, așa cum se întîmplă în majoritatea cazurilor, înlănțuite cu altele ce au un conținut diferit, uneori dansatorul depărtîndu-se mult de tema inițială.

Observăm însă că, indiferent de bogăția imaginilor coregrafice pe care le dezvoltă în cadrul dansului, un jucător folosește cu precădere anumite tipuri de motive, pe care le reia ori de cîte ori improvizează o nouă variantă. Ilustrînd raportul individ-colectivitate în improvizație, aceste tipuri de motive reprezentative pentru specificul regional devin în același timp repere determinante pentru conturarea individualității creatoare a dansatorului.

Am dori, pentru încheiere, să subliniem dubla semnificație pe care improvizația o poate căpăta din perspectiva evoluției istorice a dansului popular. Expresie grăitoare a corelațiilor complexe existente în raportul dintre tradiție și inovație, fenomenul de improvizație reprezintă în mod general unul din factorii de înnoire a tradiției prin intermediul variantelor.

Unele improvizații cu contur bine definit, reliefînd o anumită preferință a interpretului, se întipăresc în memoria acestuia, putînd fi reproduse identic la fiecare reluare a dansului. Ele devin astfel variațiuni individuale. Preluarea acestor variațiuni de către un grup mai larg de interpreți, și deci integrarea lor în circuitul folcloric propriu-zis, duce la apariția de noi variante care îmbogățesc dansul sau tipul de dans respectiv. În acest sens improvizația apare ca un atribut semnificativ pentru dansurile de mare vitalitate. Pe de altă parte însă, formele improvizatorice ale dansurilor pot fi un rezultat al procesului de involuție, expresie a decăderii unui dans de la caracterul său colectiv și o construcție închegată la destrămarea în unități componente ce persistă disparate în memoria cîtorva interpreți și care sînt la fiecare reproducere îmbinate și prelucrate în mod diferit. (De exemplu, dansul *De tare* din jud. Vrancea.)

https://biblioteca-digitala.ro

În articolul de față am abordat complexa problemă a fenomenului improvizatoric în dans doar prin prisma implicațiilor sale structurale. Studiul improvizației cuprinde, desigur, și alte multiple aspecte deosebit de interesante, dintre care vom aminti doar : raportarea improvizației la tipurile de dans și legat de aceasta la răspîndirea teritorială, care se dovedește a fi inegală pe cuprinsul întregii țări, deci caracterizantă pentru determinarea specificului zonal.

ASPECTS DU PHÉNOMÈNE D'IMPROVISATION DANS LA DANSE POPULAIRE ROUMAINE

Le présent article traite du problème de l'improvisation dans la danse, en ce qui concerne ses implications structurales. On constate que l'improvisation — quelle que soit son ampleur — ne se déroule pas d'une manière chaotique, mais selon une série de règles dans le cadre de certains systèmes précis de composition. Les limites de l'improvisation sont données par : a) les éléments d'ensemble de la danse ; b) la forme de composition : c) la corrélation entre la danse et la mélodie ; d) l'existence des modèles, soit sous forme de certaines configurations persistant dans la mémoire de l'interprète, soit par l'utilisation des procédés de composition appartenant au fonds des moyens artistiques traditionnaux.

L'analyse structurale du matériel nous a offert la possibilité de différencier plusieurs types d'improvisation.

A. Improvisation qui ne modifie que certains segments de la danse, sans changement dans la structure de ces unités.

B. Improvisation (spécifique à la danse en groupe) qui apporte une série de variations dans la structure des unités de base, sans changer leur moule dimensionnel. Elle peut être réalisée concomitamment par plusieurs interprètes et aboutir ainsi à des phénomènes de polyrythmie et de polykinéthisme.

C. Improvisation où l'interprète, en utilisant un fonds préexistant de phases spécifiques à un certain type de danse, les combine et les transforme, composant chaque fois une nouvelle variante. Ce type d'improvisation est propre à la danse par couple.

D. La forme la plus complexe de l'improvisation (spécifique aux danses des solistes) est celle où l'interprète, pour le choix de son matériel, dépasse le cadre thématique d'un type de danse en sélectionnant, en fonction de son talent et son inspiration, dans son propre bagage d'images chorigraphiques, celles qu'il considère les plus conformes à la mélodie respective.

En conclusion, l'article traite de la double signification que peut avoir l'improvisation dans l'évolution des danses, à savoir 1) de facteur pour le renouveau de la tradition par l'intermédiaire des variantes, étant donc un attribut des danses de grande vitalité ; 2) d'expression du procès d'involution, de déclin d'une danse, depuis son caractère collectif et sa construction bien établie jusqu'à la dissolution en unités composantes, qui peuvent persister, éparses dans la mémoire de l'interprète, et qui sont à chaque reproduction combinées et traitées de manière différente.

https://biblioteca-digitala.ro

POVESTEA CIOBĂNULUI CARE ŞI-A PIERDUT OILE. GENEZĂ, EVOLUŢIE, TIPURI*

GOTTFRIED HABENICHT

Din cele mai vechi timpuri, păstoritul a reprezentat o sursă importantă pentru cîştigarea mijloacelor de trai. Manifestarea unei griji deosebite faţă de integritatea turmei a fost deci firească, exteriorizîndu-se printr-un sistem general de protecţie creat în jurul animalelor. Planul concret al actelor practice era dublat de un complex plan ritologic, acesta din urmă conformîndu-se principiilor de bază ale magiei.

Riturile de protejare a turmei — la baza cărora stă, deci, un impuls primar de natură economică [1] — s-au manifestat sub diverse forme în cadrul vieţii pastorale româneşti. În această ordine de idei avem cunoştinţă de o serie întreagă de acţiuni întreprinse în spiritul concepţiilor magice ale mediilor pastorale, avînd drept scop fie să determine prosperitatea turmei, fie să înlăture orice pericol ce ar pîndi-o [2]. O condiţie esenţială pentru desfăşurarea normală a vieţii de la stînă era considerată „puritatea". Această condiţie era deopotrivă necesară pentru protecţia turmei, ca şi pentru fecunditatea ei. Amintim că „puritatea" ca principiu condiţional acţiona şi în cadrul unor domenii de activitate extrapastorale.

Drept „curată" era socotită însăşi oaia, această sursă de hrană şi îmbrăcăminte. „Apă-aşa-s oile, îs mai curate, mai sfinte...", afirmă un informator [3]; iar D. Ţichindeal, primul care pomeneşte această credinţă (1814), spune textual: „Nemica nu e mai sfînt şi mai curat decît oaia, zic ardelenii noştri..." [4]. Pe lîngă ea, cel destinat să o îngrijească,

* Comunicare prezentată la Sesiunea ştiinţifică a Institutului de etnografie şi folclor, iunie 1967.

[1] R. King Merton, *Eléments de méthode sociologique*, Paris, 1953, p. 92—93.

[2] Citäm cîteva: descîntatul oilor, focul viu de la stînă, împuşcarea peste turmă şi bucinatul la stînă în cele patru puncte cardinale, menite să înlăture spiritele răuvoitoare, dornice să ia „mana" oilor sau să provoace alte pagube. Vezi T. Morariu, *Viaţa pastorală în Munţii Rodnei*, Bucureşti, 1937; acelaşi, *Material etnografic şi folcloric ciobănesc din Munţii Rodnei*, extras din „Vatra", an. 5, nr. 6—12; D. Dan, *Stîna la românii din Bucovina. Schiţă folclorică ilustrată*, reproducere din „Junimea literară", an. 12, 1923; T. Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956, ş.a.

[3] Mg. 2539 t, Salva, jud. Bistriţa-Năsăud, inf. Toma Furcea, 62 a., culeg. G. Habenicht, 28 VI 1963, transcr. G. Habenicht.

[4] Apud Ov. Densusianu, *Viaţa păstorească în poezia noastră populară*, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1923, (2 vol.). Citäm după ediţia îngrijită de M. Bucur, E.P.L., 1966. Vezi p. 253.

https://biblioteca-digitala.ro

ciobanul, avea datoria să ducă o viaţă pură, austeră. „Nu-i iertat ca oameni desfrînaţi să vie la stînă şi păstorii oilor trebuie să fie curaţi la trup şi suflet", consemnează un cercetător al vieţii pastorale din Bucovina [5].

Potrivnic echilibrului cast era socotit elementul feminin. Problema nu este restrînsă la patrimoniul spiritual tradiţional al poporului român, găsindu-se şi aiurea. La noi, credinţa a avut o efervescenţă deosebită în cadrul vieţii pastorale, nelipsind însă nici din cadrul obiceiurilor agrare, de pildă [6]. Ciobanului îi erau astfel interzise raporturile sexuale; era oprit pînă şi de la participarea la jocul satului. Femeia a fost oprită să păşească la stînă. „Ciobanul nu ştia nici femeia, nici hora. Oile asta cer, nici să nu treacă prin ele...", afirmă un informator [7]; şi exemplele pot fi multiplicate [8]. Păstoritul Carpaţilor Orientali a păstrat pînă în zilele noastre această interdicţie, motivată de necesitatea respectării condiţiei de puritate, existînd totodată indiciile unei răspîndiri mult mai largi [9].

Este desigur firesc ca tot complexul de credinţe magice şi de rituri, trecute în revistă succint în rîndurile de mai sus, să-şi găsească reflectarea în creaţia artistică populară. Cu atît mai ciudat ni se pare faptul că cercetători de seamă ai poeziei noastre pastorale — cum ar fi, de pildă, Ov. Densusianu — omit să stabilească contactul dintre cele două domenii de fapte [10]. În acelaşi context credem într-un raport determinaţional între elementele a) condiţia purităţii ciobanilor, a interdicţiei femeii de a călca la stînă, şi b) motivul de explicare cauzală a mobilului omorului din unele variante transilvănene (variante-colind) ale *Mioriţei* (motivul „fata de maior") [11]; discutarea pe larg a acestui aspect ne-ar îndepărta însă de subiectul propus [12].

---

[5] D. Dan, *op. cit.*, p. 23.

[6] Podeni, jud. Mehedinţi, inf. Anica V. Muica, 68 a., culeg. Fl. Lorinţ, III 1967.

[7] T. Găluşcă, *„Mocanii". Un joc dramatic al românilor din Dobrogea*, în „Anuarul Arhivei de folclor", publicat de I. Muşlea, VII, 1945, p. 12.

[8] T. Morariu, *Viaţa pastorală...*, p. 143; mg. 2539 t, u, Salva, jud. Bistriţa-Năsăud, inf. Toma Furcea, 62 a., culeg. G. Habenicht, 28 VI 1963, transcr. G. Habenicht; Săcel, jud. Maramureş, inf. Ileana Cocean, 67 a., culeg. Fl. Lorinţ, VII 1967.

[9] Lucrul reiese pînă şi din textele folclorice culese din diverse zone folclorice. Vezi de pildă Ov. Densusianu, *op. cit.*, p. 302—303.

[10] Ov. Densusianu, de pildă, comentînd un text ca: „Ciobănaş la oi am fost, / Fetele nu mă cunosc; / Şi la anul de-oi mai fi, / Fetele tot nu m-or şti; / Că mi-s mai dragi oile / Decît toate fetele...", găseşte că din el se poate vedea „cum vorbeşte ciobanul cînd s-a înstreinat de-ai lui, s-a dus departe cu turma", cît şi „pasiunea ciobanului pentru ocupaţia lui: ea îl face uneori să uite tot, orice altă pasiune, chiar şi dragostea..." (*op. cit.*, p. 39). Aceste sensuri, desigur într-o măsură anumită întemeiate, au fost deduse cu ajutorul metodei filologice, care a dirijat analizele din *Viaţa păstorească...*, în pofida declaraţiilor programatice din *Folclorul — Cum trebuie înţeles* (1909; republicat în ediţia M. Bucur a *Vieţii păstoreşti*, p. 35—56). Dar la baza lor stă — fără nici o discuţie, credem noi — un sens mai profund. Producţiunea artistică de mai sus reflectă starea sufletească a ciobanului în condiţiile îndeplinirii cerinţei de puritate. Şi exemplele pot fi înmulţite.

[11] Redăm, spre edificare, varianta CIEF fg. 5702 a, Susenii Bîrgăului, Bistriţa-Năsăud, inf. Rodovica Axente, 20 a., culeg. Il. Cocişiu, 1936, publicat în: A. Fochi, *Miorita. Tipologie, circulaţie, geneză, texte*. Cu un studiu introductiv de Pavel Apostol, Bucureşti, Edit. Acad. [1964], p. 582 (TRANS. 44 b.): S-a suit la munte / Trei păcurărei / Ş-acolo văzu / Fată de maior / Cel mai mic zicea: / — Eu m-aş însura! / — De ti însura / Noi te-om împuşca. / Groapa ţ-om săpa / În jocuri de miei, / Su trei buhăşei. / — Bota mea cea luce / Mi-o puneţi de cruce. / Fluieraş de fag, / Să-mi cînte cu drag.

[12] Deşi A. Fochi pune problema legăturii cauzale dintre varianta *Fata de maior* şi superstiţia interdicţiei femeii la stînă, el pare totuşi să încline înspre explicaţia tipului prin riva-

https://biblioteca-digitala.ro

Povestea ciobanului care și-a pierdut oile o conectăm de asemenea la complexul de credințe determinate de împlinirea condiției de puritate a lucrătorilor de la stînă. Credem că ea a fost inițial o prezentare cu scop moralizator a consecințelor încălcării condiției de puritate.

O horie moroșenească glăsuiește: „Fost-am păcurar la oi/ Ș-am durmit pă mușinoi,/ Pă perină de gîscoi, /Ș-am rămas fără de oi, /Pă perină de găină,/ Ș-am rămas fără de stîne..." [13].

Pierderea oilor este aici explicată prin plecarea ciobanului de la stînă în sat, unde a dormit, probabil, la vreo iubită.

O variantă bănățeană [14] exprimă în mod nemijlocit motivarea pierderii oilor: „...Cică ar fi fost odată un păcurari — l-o chemat Costea. El păzea oili și sta la umbră cu drăguța lui. Drăguța îl ținea cu capu pe poale și-i povestea mereu povești. El, ascultîn' la poveștile ei, 'a adurmit'. Ea, cîn' a văzut că e adurmit, l-o rădicat înșetu capu pe poale, l-o lăsat jos, adurmit. La un timp se trezește Costea. Să uită-n deal, să uită-n vale, să uită-n stînga, să uită-n dreapta, nici oili, nici mîndruța...".

Cel mai limpede însă ne mijlocește motivarea o variantă din Năsăud [15], deci dintr-o zonă în care interdicția prezenței femeii la stînă este încă vie în amintirea localnicilor:

„O fos' un fișioraș și fișiorașu-acela era tot la oi de mic, pînă cînd o fos' mare, la o vîrstă de vo șaișpe ai. Atunșea mă-sa l-o chematu să-l îmbrășe, să-l mîie și el pin sat, la biserică, la gioc, la horă. La urmă s-o legat o fată frumoșă di el și s-o dus cu el la colibă. Iară el, cu oile lui — avę o oaie oaceșă, care oaceșa-ceia îmbla la oi și era . . . păză oili. Cîn' o mărs cu fata la colibă, o vinit oaceșa cu

---

litatea amoroasă a ciobanilor: „În cea de-a doua categorie intră variantele care au ca mobil al omorului rivalitatea amoroasă dintre ciobani. Astfel apare uneori fata de maior, fata cea străină sau șora soarelui (eventual a pămîntului)..." (p. 239), și „Astfel, ajungînd în nord-vestul Transilvaniei, conflictul baladei, prin excelență ciobănesc, pare a nu mai fi fost înțeles, din care cauză s-a transformat în conflict erotic, împrumutînd din repertoriul local *tema fetei de maior...*" (p. 548). Motivul mai relevă, poate, și un alt aspect tipic vieții pastorale: opoziția ciobanului față de agricultor (etimologia cuvîntului *maior*: germ. „Meier").

Adăugăm că: a) Textele în cauză nu denotă o „rivalitate amoroasă" între ciobani, dat fiind că ciobanii care amenință cu moartea nu trădează nici un interes pentru fată. Interesul este deci unilateral, el pleacă doar din partea unuia dintre ciobani — o rivalitate în înțelesul adevărat al cuvîntului nu există. Păcurarul — erou principal este amenințat cu pedeapsa capitală pentru un delict: intenția încălcării condiției purității prin dorita apropiere față de fata de maior. b) Considerăm interesant faptul că de-abia piesa publicată de A. Fochi la p. 720 (TRANS. 274) transpune motivul fetei de maior pe planul unei rivalități amoroase dintre ciobani. Lucrul este — credem — cît se poate de clar: varianta provine dintr-o zonă în care baza superstițioasă a motivării omorului nu mai există, devenind necesară o explicare pe alt plan, respectiv al rivalității amoroase (varianta este din Lipova-Banat). c) Vechimea evidentă a variantelor hexasilabice conținînd motivul fetei de maior, conturate în jurul exprimării intenției încălcării condiției purității, urmată de amenințarea cu moartea și de testamentul ciobanului.

[13] Fg. 13421 d, *cintec*: „Horia ciobanului", Crăcești, jud. Maramureș, inf. Ion Hotea (trîmbiță) și Mihail Tefei (voce), culeg. L. Ionescu, C. Ionescu, A. Sachelarie, 13 VII 1947, transcr. G. Habenicht.

[14] Mg. 30 a, Putna, jud. Caraș-Severin, inf. Ștefan Sicora, 38 a. (fluier și povestit), culeg. G. Sulițeanu, T. Alexandru, 22 III 1951, transcr. G. Habenicht.

[15] Vezi piesa mg. 2539 t, u, citată la nota 3 și 8.

https://biblioteca-digitala.ro

oili. Oaceşa-o simţît că-i fata la colibă. Atunci oaceşa n-o mai vrut ca să-l asculte. El dac-o zîs :

— Dă, mă oceşică,-n strungă !, ie o spus :
— Dăe-ţi mîndra de sub glugă !
— Fă, mă oceşică, foc !
— Facă-ţi mîndra de sub clop !
— Adă, oceşică, apă !
— Aducă-ţi mîndra ta cea dragă !

Atunci, cîn' o fos' oceşica plecat cu oile, s-a dus pe munte, n-a mai înturnat.

A doua zi, dimineaţa cînd s-a trezit ciobanu, cu cîinii la colibă, oii necări. Ce-i de făcut? De plecat pe munte, de le căuta . . . . . .

A doua dzî o vini' mă-sa şî l-o cătat pe munte, să vază une-i. Cîn' a văzu' pe mă-sa că îmblă către el ca să-l caute, el s-o ascuns printre nişte bolovani. P-acolo niş nu l-o găsit mă-sa pe el : el s-o făcut scai ca să se lege-n veci de oi ! Oile nu le-o mai găsît, mă-sa nu l-o mai văzut ! . . ."

În acest ultim caz, încălcarea condiţiei purităţii este cauza, nemijlocit exprimată, a pierderii oilor ; somnul ciobanului este doar un element ajutător, la el făcînd apel motivarea doar spre a materializa ideea cauzală. În cele două variante anterioare însă, raportul dintre cauza primară şi materializarea ei este mai şters. Lucrul este firesc : cu cît evoluţia înaintează, cu cît ne îndepărtăm în timp şi în spaţiu de zona de viabilitate recentă a superstiţiei incompatibilităţii prezenţei femeii la stînă, cu atît motivarea cauzală îşi pierde impulsul generator, locul fiindu-i luat de elementul „somn" sau de altele (neglijenţă, furtună etc.). Prin aceasta, naraţiunea faptică ia un aspect verosimil, golit de orice implicaţie superstiţioasă. Iată în acest sens exemplul unei colinde din Maramureş[16] :

„M-o trimis mama la capre ; / De merinde nu mi-o pus, / numai cu bota m-am dus. / Mă scăpai de adurmii, / Caprele mi-le pierdui. / Mă luai pe-un drumuţ, / Mă-ntîlnii cu un lupuţ. / — Bună ziua, măi lupuţ ! / N-ai văzut caprele mele ? / — Plină m-i burta de ele, / Pe răzoare, tot picioare, / Pe costiţe, tot ciontiţe. . ."

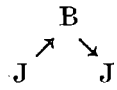
Deşi din punctul de vedere al concepţiei generatoare a piesei avem în faţă un exemplar evoluat, el trădează totuşi o vîrstă apreciabilă din punct de vedere formal, fiind o dovadă a desprinderii încă în vechime a naraţiunii de substratul care i-a impulsionat crearea. Tipul acesta versificat, căruia îi aparţine varianta de mai sus, se găseşte răspîndit în nordul Transilvaniei. Caracteristic îi este enunţarea concentrată, chiar schematică, fără prea mare participare afectivă, a subiectului. Animalele — întodeauna irecuperabil pierdute — sînt capre. Dialogul cu lupul (ursul) este formalizat, devenind invariantă. Funcţional, tipul arată un

[16] G. Breazul, *Muzica românească de azi*, în *Muzica românească de azi. Cartea sindicatului artiştilor instrumentişti din România*, scoasă de P. Niţulescu, Bucureşti, 1939, p. 79—80 ; republicat de acelaşi în *Patrium Carmen. Contribuţii la studiul muzicii româneşti*, Craiova, Scrisul Românesc, [1941], p. 127—128. (În continuare cităm după *Patrium Carmen*.) Cu destulă siguranţă se poate afirma provenienţa maramureşeană a variantei.

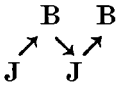
https://biblioteca-digitala.ro

aspect divers, respectiv cuprinzînd variante-colind şi variante-cîntec, ambele avînd însă — din punctul de vedere al structurii muzicale — caracteristici unitare, ca de pildă: monotematism; structură metrico-ritmică similară cîntecelor de joc; o structură melodică ce urmează în mare tiparele formalizate ale doinei (scară hexacordală de tip doric medieval, formulă ascendentă 1—5, formule mediane bazate pe alternanţa treptelor 6—5 şi 5—4, recitativ cadenţial final pe treapta secundă). Toate acestea — cît şi eventuala rezonanţă antică a unor termeni din refrenul întins ce-l au mai toate variantele tipului[17] — sînt o dovadă a vechimii deosebite a acestuia, datînd dintr-o perioadă în care anumite trăsături de gen muzical nu erau încă definitiv concretizate [18].

Un tip mai evoluat decît cel vocal-versificat precedent este poemul instrumental. Obîrşia sa rezidă într-o narare în proză a poveştii pierderii şi căutării turmei de către cioban, cele două stări sufleteşti opuse: a) jalea în urma pierderii oilor şi b) bucuria în urma iluziei găsirii lor fiind ilustrate — în cadrul strict al naraţiunii — cu mijloace muzicale, respectiv instrumentale. Jalea (= J) este redată printr-o doină sau — în variantele mai noi sau în zone folclorice în care acest gen nu există — printr-un cîntec rubato, iar bucuria (= B) printr-o melodie de joc. Dat fiind că bucuria intervine doar în urma iluziei găsirii turmei — apropiindu-se, ciobanul vede că presupusele oi nu erau decît pietre —, ea este urmată de aceeaşi melodie de jale. Astfel se naşte tipul muzical bitematic de organizare tripartită:



Naraţiunea, cu trăsăturile ei simple, a devenit funcţional de prisos, în urma diluării sensului ei moralizator primar, iar formal prin posibilitatea decodării fără explicaţii suplimentare de către comunitatea folclorică a alternanţei opoziţionale doină (= jale) — joc (= bucurie). Ca atare, poemul a continuat să existe cu funcţionalitate estetică, rezumîndu-se în majoritatea cazurilor la elementul muzical. În acelaşi sens trebuie înţeleasă evoluţia spre variantele azi covîrşitoare cu „happy end" (găsirea, în cele din urmă, a turmei), avînd o schemă bitematică cvadripartită:



[17] G. Breazul, *op. cit.*, p. 116—117, găseşte termenului *liliri* din refren o rezonanţă latină.

[18] Caracteristici muzicale comune mai multor genuri pot fi identificate pe scară mult mai largă şi duc — în genere — la ideea „tipului melodic unic", unitar, care ar fi satisfăcut în vechime cerinţele muzicale în cele mai diverse ipostaze funcţionale. Bartók Béla susţine astfel existenţa exclusivă, în trecut, a tipului muzical de doină în Maramureş, el vehiculînd toate textele lirice şi epice (*Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, München, Drei Masken-Verlag, 1923, p. XI). O situaţie similară o afirmă şi C. Brăiloiu pentru Făgăraş (*Vie musicale d'un village, recherches sur le répertoire de Drăguş*, Paris, 1960). Identitatea unor elemente ritmice ale colindelor şi dansurilor a fost scoasă la iveală de Gh. Ciobanu (*Înrudirea dintre ritmul dansurilor şi al colindelor*, în „Revista de etnografie şi folclor", an. 9, 1964, nr. 1, p. 33—69). M. Kahane surprinde un „substrat melodic comun, care răzbate, pe deasupra deo-

https://biblioteca-digitala.ro

Variantele ce se abat de la modelele general cunoscute de către comunităţile folclorice, cum ar fi de pildă aceea a lui Popa Taftă, din Negrileşti, jud. Vrancea[19], care amplifică naraţiunea cu episoade multiple, inedite, nu mai pot fi decodate într-o prezentare strict muzicală, necesitînd un comentariu verbal.

Tipul-poem este răspîndit în toată ţara[20], predominînd însă în intensitate zonele în care odinioară păstoritul era ocupaţia de bază.

Cele două tipuri discutate pînă aici pot fi considerate producţiuni specific pastorale. O replică ironică le-o dă acestora tipul lăutăresc.

Date fiind deosebirile economice, de grai, port etc.[21], dintre mocani şi cojani, este firesc ca, odată răspîndită pe căile de transhumanţă[22], piesa să fie recepţionată prin prisma agricultorului, iar această prismă implica o mare doză de ironie faţă de mocan[23]. Astfel piesa — „curioasă în felul ei", apreciază Ov. Densusianu[24] — nu mai face parte din repertoriul păstoresc, ci devine o baladă cu funcţie parodistică pe tema pierderii oilor, ascultată cu plăcere la petreceri.

Scheletul naraţiunii este, în punctele ei esenţiale, concordant cu cel al tipurilor precedente: pierderea oilor, urmată de căutarea lor. Mai mult chiar: unele trăsături indică modelarea tipului lăutăresc în urma contactului cu tipurile de concepţie arhaică, într-un trecut relativ îndepărtat. Astfel, motivarea pierderii turmei, prin neglijarea îndatoririlor pastorale datorită unei legături amoroase, este aici de cele mai multe ori prezentă, dar are un sens batjocoritor; de asemenea faptul negăsirii oilor, căruia îi lipseşte însă orice intenţie moralizatoare. Am adăuga acestor argumente existenţa, drept punct crucial, a motivului-invariantă „întîlnirea cu lupul", pe care l-am relevat la tipul prim.

Datorită integrării piesei în complexul funcţional „baladă", acţiunea ia proporţii, iar personajele se înmulţesc, caracterizarea lor ţinînd,

---

sebirilor de gen şi vechime, la ascultarea cîntecului popular oltenesc..." (*Baza prepentatonică a melodicii din Oltenia subcarpatică*, în „Revista de etnografie şi folclor", an. 9, 1964, nr. 4—5, p. 387; vezi şi aceeaşi, *De la cîntecul de leagăn la doină*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 10, 1965, nr. 5, p. 477—490, şi P. Carp, *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic*, în „Revista de folclor", an. 5, 1960, nr. 1—2, p. 7—24).

[19] Mg. 38 a, Negrileşti, jud. Vrancea, inf. Nicolae Taftă, 46 a., (caval), culeg. G. Sulieţeanu, VI 1951, transcr. G. Sulieţeanu. Piesa are 15 episoade distincte, ilustrate cu mijloace muzicale-instrumentale.

[20] Marea lui răspîndire l-a făcut pe Caracostea să afirme că, „dacă aţi cerceta cît de puţin în satul sau în împrejurimile dumneavoastră, aţi da de variantele acestui cîntec..." (*Balada poporană română*, 1932—1933, p. 18).

Răspîndirea mare pe care o avea piesa pare să fi determinat şi atestările istorice azi cunoscute asupra ei. Prima menţiune o găsim la marele liric maghiar Balassa Bálint (1551—1594), fiind totodată şi prima atestare sigură a unei melodii populare româneşti (cf. G. Kristóf, *Influenţa poeziei populare române din secolul al XVI-lea asupra lui Balassa Bálint*, în „Dacoromania", an. 3, 1922—1923, Cluj, 1924, p. 550—560). Ştirea următoare ne parvine din secolul al XVII-lea, tot din Transilvania (cf. N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti*, 1925, ed. a II-a, vol. I, p. 28).

[21] Ov. Densusianu, *op. cit.*, p. 256—260 (în special 258—259), 254, passim. Tot aici (p. 259) se indică generalitatea opoziţiei plugar-cioban, ea nefiind numai o caracteristică a stărilor de lucruri româneşti.

[22] *Ibidem*, p. 291.

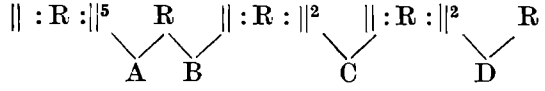
[23] *Ibidem*, p. 256.

[24] *Ibidem*, p. 289, nota 3.

https://biblioteca-digitala.ro

în general, de prezentarea umoristică a tipicului categoriilor naţionale sau profesionale cărora aparţin. De altfel „happy end"-ul, cerut de funcţia de destindere a piesei de faţă, este construit prin mijloace specifice, saturate de vervă ironică : ciobanul se căsătoreşte cu o romăncuţă şi-şi reface turma : din două oi face patru, din patru opt. . . etc., şi „iată turma la loc".

Din punct de vedere muzical, tipul de baladă denotă o structură cu asemănări evidente cu forma de rondo. Dînd episoadelor muzicale de baladă sensul de *refren* de rondo (= R), iar elementelor interpuse sensul de *cuplet*, structura bunăoară a exemplului *C* din *Anexă* (care, în comparaţie cu altele, este o variantă de mică întindere !), va fi :



(A = cîntecul ţiganului; B = cîntecul neamţului; C = cîntecul românului; D = cîntecul romăncuţei; R = episodul de baladă).

De notat că episoadele de baladă se prezintă neuniforme în privinţa structurii lor interne, ele fiind supuse legilor improvizaţiei caracteristice genului „baladă". Faptul l-am scos în evidenţă, notînd episoadele de baladă cu cifre romane (I—XI) şi indicînd prin litere mari în dreptul fiecărui vers esenţa muzicală a rîndului melodic respectiv (litera *f* desemnează cadenţa instrumentală, iar *excl.* = „exclamaţie").

Amintim, în încheiere, unele forme dramatice ale poemului[25], care, augmentate, duc la controversata piesă „Mocanii" [26]. De asemenea se cunoaşte şi forma interpretării dramatizate — cu rolurile împărţite — a tipului lăutăresc[27].

În articolul de faţă nu ne-am propus — după cum s-a constatat — să analizăm amănunţit marea varietate de tipuri şi variante; am vrut doar să prezentăm *o ipoteză asupra originii piesei*, să-i deslusim acesteia *jaloanele principale ale evoluţiei* şi să conturăm, în linii generale, *problematica de bază a tipurilor*.

ANEXĂ

A. *Varianta vocală succintă* („Horia caprelor")
fg. 13422 a
Culeg. : L. Ionescu, C. Ionescu, A. Sachelarie, 13 VII 1947
Tr. : G. Habenicht
Crăceşti, jud. Maramureş
Inf. Paul M. Roman

[25] Ni le descrie Gh. Vrabie, *Există „Mocanii — un joc dramatic al românilor din Dobrogea?..."*, în „Cercetări folklorice", I, Bucureşti, 1947 (Cercul de studii folklorice), p. 130—138.

[26] T. Găluşcă, *op. cit.*

[27] Frăţilă, jud. Vîlcea, culeg. G. Păunescu, 22 II 1938, şi publicat, cu observaţii adiacente asupra modului de execuţie şi a împrejurărilor în care s-a cîntat, în „Izvoraşul", an. 21, 1940, nr. 9—10, p. 308—311.

https://biblioteca-digitala.ro

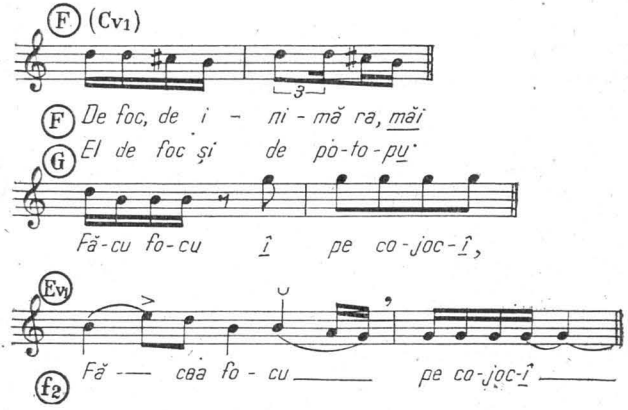
B. *Poemul muzical* („A ciobanului cînd şi-a pierdut oile"; cîntec-doină şi joc)
mg. 1740 e Răşinari, Jud. Sibiu
Culeg.: A. Bucşan, 27 VII 1960 Inf. Niculae Bratu, 42 ani
Tr.: G. Habenicht.

https://biblioteca-digitala.ro

C. *Tipul lăutăresc* (Baladă: „Ciobanu cînd a chierdut oile")
mg. 1817 a
Culeg.: Al. Amzulescu, A. Sachelarie, 17 II 1961
Tr.: G. Habenicht
Desa, jud. Dolj
Inf. Mihai Constantin (Lache Găzaru), vioară și voce
[Nicolae Gh. Budulică, chitară]

https://biblioteca-digitala.ro

II.	A(v)	Aulea ce aulea, *măi*
	Dc	El în bîtă să răzma, *măi*
	f2	
	Cc	Frumos somnu că-l lua, *măi*
	Cv	Urît vis că mi-ș visa, *măi*
	Ev	Drept în picioare sărea, *măi*
	Ec	Drept în picioare sărea.
	f2	
III.	A	Peste tîrlă să uita, *măi*
	D	Nici o oaie nu găsea, *măi*
	Cv	Nici o oaie nu venea, *măi*



IV.	A(v)c	Drum la vale apuca, *măi*
	C	Lup în cale-l întîlnea, *măi*
	Ev_2c	Sta de bună ziua-i da
	Ec	Și lupu că-i mulțumea.
	parlato	Măi, lupule, dumneata, N-ai văzut turmița mea? Ba-am văzut-o și-am păscut-o, Toată noaptea-am canunit-o; Crez, nene, n-am cunoscut-o!
	Cv	La fîntîni stau căpățîni,
	Cv	Pin pîrloage stau sfîrtoage,
	F	Pin noroaie tot cotoaie,
	F	Pin vîlcele plotoșele,
	Ev_3c	Vai de păcatele mele!
	Cv_2c	Pin noroaie tot cotoaie,

https://biblioteca-digitala.ro

Cv Iar pin văi
tot burs de oi.
Fc Sus în vîrfu muntelui,
Ev_2c_1 Cojocu ciobanului,
Ec_1 Căpăţîna ţapului,
Ec Ş-aia s-a dus dracului.
f_2

V. A(v)c Iar ciobanu de-auzea, *măi*
Dc Drumu la vale-apuca, *măi*
f_2
A(v)c Drum la vale-apuca, *măi*
Dc Ţigan în cale-ntîlnea, *măi*
Ev_2 Sta de bună ziua-i da, *măi*
Ec Sta de bună ziua-i da,
(parlato) Hei ! Că şi ţiganu-i mulţumea !
Cc Iar ciobanu ce grăia, *măi* :

parlato
Măi ţigane, dumneata,
Tu să faci cîntarea mea,
Să-ţi dau un pol nou şi ferecat,
Dupe fund de chimir băgat !
Începea ţiganu cu de-ale lui,
Ca la uşa cortului :

2. Cîntecul ţiganului

VI.

parlato
Măi ţigane, dumneata,
Asta nu-i cîntarea mea !
Nici polu nu ţi-l-oi da,
Şî de cale mi-oi căta !

Cc Mai nainte că mergea, *măi*
Ev_2 Neamţu-n cale întîlnea, *măi*
G Sta de bună ziua-i da
Cc Şi neamţu că-i mulţumea, *măi*
Cv Dar ciobanu că-i spunea, *măi*

parlato
Măi neamţule, dumneata,
Tu să-mi faci cîntarea mea !
Să-ţi dau un pol nou şi ferecat,

https://biblioteca-digitala.ro

parlato
Dupe fund de chimir băgat !
Începe neamțu cu de-ale lui,
Ca să ia polu ciobanului :

3. Cîntecul neamțului

MM ♩♩. = 70
vioară
MM ♩♩. = 66
voce
Hai, di - ri, di - ri, neam - țu - le,
Cum îți cu - ră zdren - ță - le!
Neam - țu - le deș - tep - tu - le! Las' să cu - re, că nu-mi pa - să,
Că mi-e nem - țoai - ca fru - moa - să, Pu - ne a - ță și le coas'!
Hai, di - ri, di - ri, neam - țu - le, Cum îți cu - ră zdean - ță - le!
Las' să cu - re, că nu-mi pa - să, C-am al - te - le mai fru-moa - se!

VII.

parlato
Măi neamțule, dumneata,
Asta nu-i cîntarea mea !
Nici polu nu ți-l-oi da,
Și de cale mi-oi căta !

Cc. Mai nainte că mergea, *măi*
E Român în cale-ntîlnea, *măi*
Ec Sta de bună ziua-i da.

VIII.

https://biblioteca-digitala.ro

Avc Român în cale-ntîlnea, *măi*
Cc Sta de bună ziua-i da, *măi*
Ec Și românu-i mulțumea.

parlato
Măi române, dumneata,
Ia să-mi faci cîntarea mea,
Să-ți dau un pol nou și ferecat
Dupe fund de chimir băgat!
Începea românu cu de-ale lui,
Ca cînd vine seara obosit de la plug:

4. Cîntecul românului (Doină)

Rubato MM ♪≈138
vioară
precipit.
voce
MM ♪≈168
Păi! Foa-ie ver- de
de gre-na-tă
[vioară]
Ne-ne, Vi-ne nei-ca
di-la sa-pă Os-te-nit și plin de a-pă, Vi-ne ne-nea
de la plu-gî Cu șa-să jun-gani la jug-î Ieu-l în-treb că-i
precipit.
o-do-rit-î Iel să ui-tă nă-că-jit-î Or jun-ca-nii
iau stă-tut-î, Or răs-te-ie-le le-a frînt-î, Or pă-mîn-tul
s-a-n-tă-rit-î, De să ui tă nă-că-jit-î, De să

https://biblioteca-digitala.ro

ui — tă nă-că-jit-î. Iar mă mî-nă ta-ta la plug-î.
precipit.
Dă-l nai-bii de meș-te-șug-î, Nu știu bo-ii să-i în-jug-î
Lu-mea-n-ju-gă coar-ne-le, măi, Ieu-i în-jug cu coa-de-le, măi,
Și-n-jug cu ju-gu pe dos-î, De cad res-te-ie-le jos-î.

f2

IX.

parlato
Măi române, dumneata,
Asta nu-i cîntarea mea !
Nici polu nu ți-l-oi da,
Și de cale mi-oi căta !

C Mai nainte că mergea, *măi*
E Rumâncuța c-o-ntîlnea, *măi*
Ec Rumâncuța c-o-ntîlnea.
f2

parlato
Romîncuțo, dumneata,
Neica mînca-ți-ar limba !
Tu să faci cîntarea mea,
Să-ți dau un pol nou și ferecat
Dupe fund de chimir băgat !

X.

A(v)c Sta de bună ziua-i da, *măi*
Cc Și romînca-i mulțumea, *măi*
Ec Dar ciobanu c-o-ntreba :

5. Cîntecul romîncuței („Pe deal pe la Corlățel")

https://biblioteca-digitala.ro

Obs. Se cîntă melodia cîntecului de încă trei ori, cu variații mari!

Decît, puică, testemelî
Să le-mpărțim amîndoi,
Testemel cu floare-albastră,
Inimă friptă și arsă,
Dacă mi-a fost mintea proastă.
[Interludiu instrumental, bazat pe măsurile || :9—12 :|| ale „cîntecului romîncuței"]
Cine-nșală pe voinic?
Cîrpele de borangici
Și gheata cu tocul mici.
Pe femeie cine-o-nșală?
Pălăria pe-o sprînceană
Și mustața găbioară,
Aste două mă omoară.
Aste două de n-ar fi,
Omu n-ar mai bătrîni.
Aste două dacă este,
Omu de-aia bătrînește.

XI.

parlato
Romîncuțo, dumneata,
Neica mînca-ți-ar limba!
Asta ie cîntarea mea!

f2
A(v) La verdeață să trăgea,
D Puțin dragoste făcea, *măi*
Cc Mergea și să cununa, *măi*
Cv Două oi că-mi cumpăra, *măi*
Evc Și din două făcea patru,
F Și din patru făcea opti,
Ev_2 Iacă e tîrla la loci,
Ec Iacă e tîrla la loci.

Obs. Vioara acordată cu un semiton mai jos. Vocea e notată în raport cu vioara, dar scrisă cu o octavă mai sus.

https://biblioteca-digitala.ro

L'HISTOIRE DU BERGER QUI A PERDU SES MOUTONS
(Genèse, évolution, typologie)

L'une des plus répandues productions folkloriques roumaines, l'histoire du berger ayant perdu ses moutons, bien qu'unitaire, en ligne générale, comporte cependant des formes d'expression artistique très variées. Ses trois moments essentiels — la perte, la recherche et la découverte (éventuelle) — sont concrétisés dans : a) un chant vocal (parfois un Nöel) monothématique ; b) un poème instrumental bithématique (une partie lente symbolisant la tristesse, après la perte des moutons, suivie d'une mélodie de danse exprimant la joie de les avoir retrouvés ou de l'illusion de les avoir trouvés) entremêlé parfois de l'explication verbale de l'action ; c) une ballade dans le style récitatif-épique, et d) certaines réalisations dramatiques.

L'auteur ne se propose pas de réaliser l'analyse de chaque forme de la pièce, mais seulement d'en expliquer certaines étapes de sa genèse et de la cristallisation de divers types. C'est ainsi que l'on avance l'hypothèse de l'origine de l'histoire, dans le complexe des croyances populaires exigeant la chasteté des bergers, et qu'il ne s'agit que de l'exposé, à des fins morales, des conséquences de la transgression de cet impératif.

L'argumentation s'étaye de l'analyse de quelques variantes ainsi que de certaines informations plus amples d'ordre ethnographique. On considère que le chant monothématique en est la forme plus ancienne du conte, le poème instrumental représentant une forme plus évoluée ; quant à la ballade, elle n'est que la réplique ironique des agriculteurs de Munténie, à cette histoire colportée par les bergers transylvains de transhumance. Les trois formes de la pièce sont présentées dans l'annexe.

https://biblioteca-digitala.ro

PUNCTE DE VEDERE ÎN CERCETAREA ETNOGRAFICĂ A INVENTARULUI AGRICOL ARHAIC ROMÂNESC*

GEORGETA MORARU-POPA

Lucrarea încearcă să schiţeze cîţiva factori importanţi, indispensabili reconstituirii etapelor principale ale evoluţiei uneltelor agricole folosite, din cele mai vechi timpuri, pe teritoriul României. Reconstituirile sînt necesare atît studiilor de etnografie agrară, cît şi lămuririi unor probleme de interes comun privind etnografia, arheologia şi alte discipline ale istoriei culturii materiale româneşti.

Lucrul pămîntului a constituit una din principalele ocupaţii ale populaţiilor carpato-danubiene, bazinul Dunării fiind considerat de specialişti drept una din regiunile clasice pentru agricultură încă din neolitic[1]. Cu toate acestea, studiile întreprinse pînă acum, pe linia reconstituirii inventarului agricol arhaic, s-au lovit de o serie de dificultăţi, datorate lapidarelor şi uneori controversatelor informaţii furnizate de izvoarele preistorice şi antice.

Este îndeobşte cunoscut că primele ştiri scrise privitoare la cultivarea pămîntului în spaţiul carpato-balcanic sînt de dată mult mai tîrzie (sec. V î.e.n.)[2], în comparaţie cu cele mai vechi atestări arheologice, ilustrînd deci o realitate mai recentă din istoria acestei ocupaţii. În general, majoritatea acestor ştiri, transmise de scriitorii antici sub forma unor observaţii, au un conţinut controversat. Ele atestă cultivarea pămîntului la geto-daci, cultura anumitor cereale[3], dînd accidental amănunte asupra uneltelor agricole[4] şi mai puţin asupra tehnicilor

---

* Într-o formă succintă am prezentat această lucrare ca o comunicare intitulată *Puncte de vedere în cercetarea etnografică a inventarului agricol arhaic*, la sesiunea Institutului de etnografie şi folclor din 24—26 iulie 1967.

[1] V. Pârvan, *Dacia — civilizaţiile străvechi din regiunile carpato-danubiene*, Bucureşti, Edit. ştiinţifică, 1958, p. 153.

[2] Herodot, *Istorii*, cărţile IV şi V; vezi *Izvoare privind istoria României*, vol. I, Bucureşti, Edit. Acad., 1964.

[3] Herodot, IV, 17—18; Arrianus, *Anabasis*, I, 3—4; P. Ovidius Naso, *Tristele*, III, 10, 46—62; Columella, VII, 2; Strabon, XI, 97, XVIII, 25, 34, 44; Galenus, *De alimentator facult.*, lib. I, C. 13; Aelianus, *Variae historiae*, III, 39; V. Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*, Bucureşti, 1926, p. 132—133.

[4] P. Ovidius Naso, *Tristele*, V, 10, 23—24.

Rev. etn. folc., tom. 13, nr. 3, p. 251—262, Bucureşti, 1968

https://biblioteca-digitala.ro

agricole[5]. Relațiile agrare ignorate de scriitorii antici sînt indirect reflectate doar de unele izvoare epigrafice[6].

Cele mai numeroase informații referitoare la istoria uneltelor agricole folosite pe teritoriul României ni le furnizează vestigiile scoase la iveală de săpăturile arheologice : uneltele agricole, grînele carbonizate, pleava de cereale din pasta ceramică, urmele de paie imprimate pe bulgării de lipitură arsă, rîșnițele etc. Informațiile arheologice în legătură cu străvechile unelte agrare nu sînt însă pe deplin edificatoare pentru reconstituirea unui inventar confecționat în marea lui majoritate din lemn, material prin excelență perisabil. Au ajuns pînă la noi doar unelte sau fragmente de unelte din materiale mai durabile : piatră, corn, bronz sau fier. Din această cauză, majoritatea încercărilor de interpretare a izvoarelor scrise și arheologice referitoare la inventarul agricol arhaic au dus la concluzii diferite, problema reconstituirii sale rămînînd în bună măsură deschisă pînă astăzi.

În general, istoria uneltelor agricole folosite pe teritoriul României nu a constituit un subiect de sine stătător, fiind cercetată la noi parțial în cadrul unor capitole ale istoriei agriculturii românești, și aceasta la rîndul său destul de puțin studiată. Arheologii s-au ocupat tangențial de agricultura preistorică și antică, oprindu-se mai mult asupra plugului folosit de geto-daci, subiect la prima vedere banal, dar care, odată abordat, s-a dovedit foarte dificil de tratat, suscitînd un interes cu totul deosebit[7].

Dată fiind această situație, rezultatele cercetărilor etnografice pot contribui la rezolvarea corectă a reconstituirii inventarului agricol arhaic. Dispunînd de un bogat material comparativ contemporan, ele vin să completeze și totodată să valorifice multe din materialele arheologice care la prima vedere par greu de înțeles. Reconstituirea tipurilor arhaice de unelte agricole, precum și stabilirea vechimii, răspîndirii, importanței economice și apartenenței etnice a acestora, este necesară și posibilă în conexiune cu problemele ridicate de studiul materialelor etnografice culese de pe teren.

Dar și cercetările de etnografie agrară efectuate pînă acum[8] nu au urmărit decît sporadic problema uneltelor agricole. Studiul acestor unelte

---

[5] Horațiu, *Carmina*, III, 24, 10—16.

[6] Pe acestea le posedăm în special din epoca romană ; vezi V. Pârvan, *Gerusia din Callatis*, în ARMSI, s. II, t. XXXIX, 1920 ; CIL, III, 14447.

[7] C. S. Nicolăescu-Plopșor, *Însemnări asupra agriculturii preistorice de pe pămîntul românesc*, București, 1922 ; V. Pârvan, *Getica...*, București, 1926 ; V. Canarache, *Uneltele agricole pe teritoriul R.P.R. în epoca veche*, în „SCIV", I, 1950, p. 83—109 ; A. Bodor, *Contribuții la problema agriculturii în Dacia înainte de cucerirea romană*, în „SCIV", VII, 1956, p. 253—266 ; Radu Florescu, *Agricultura în Dobrogea la începutul stăpînirii romane*, în „SCIV", VII, 1956, p. 367—392 ; I. H. Crișan, *Un depozit de unelte descoperit la Lechința de Mureș (plugul la geto-daci)*, în „SCIV", 1960, nr. 2, p. 285—299 ; D. V. Rosetti, *Un depozit de unelte, cîteva stampile anepigrafice și o monedă din a doua epocă a fierului*, în „SCIV", XI, 2, 1960 ; I. Berciu și Al. Popa, *Depozitul de unelte de pe muntele Strîmbu de lîngă Grădiștea Muncelului*, în „SCIV", XIV, 1963 ; I. Glodariu și M. Cîmpeanu, *Depozitul de unelte agricole de la Dedrad (rn. Reghin)*, în „SCIV", nr. 1, 1966 ; Georgeta Moraru-Popa, *Comentarii etnografice la arheologia plugului*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. 12, 1967, nr. 3, p. 213—221 etc.

[8] Ion Ionescu de la Brad, *Excursion agricole dans la plaine de la Dobroudja*, Constantinopol, 1850 ; idem, *Agricultura română din județiulu Dorohoiu*, București, 1866 ; idem, *Agricultura română din județiulu Mehedinți*, București, 1868 ; idem, *Agricultura română din ju-*

https://biblioteca-digitala.ro

s-a dovedit a fi complicat, din cauza bogatului și variatului material documentar, greu de selecționat și mai ales de interpretat, aparținînd unor epoci cu totul diferite, începînd cu cele contemporane și sfîrșind cu cele preistorice. Probleme dintre cele mai dificile și contradictorii a ridicat cercetarea inventarului agricol contemporan, în special a celui folosit la sfîrșitul secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului al XX-lea. În această perioadă, constatăm pe întreaga țară, pe lîngă uneltele de proveniență industrială, o mare uniformitate a principalelor tipuri de unelte agricole, de tradiție feudală, alături de care apar surprinzătoare elemente de caracter arhaic, ce nu pot fi atribuite nici perioadei moderne și nici celei feudale. Necunoașterea temeinică a tuturor aspectelor inventarului agricol contemporan, analiza nediferențiată a lor, a condus la accentuarea unei laturi în detrimentul celorlalte, dînd naștere unor confuzii care nu au nimic comun cu realitatea etnografică a țării noastre.

În lucrarea de față, ne vom referi la uneltele agricole românești confecționate parțial sau în întregime din lemn, în legătură cu care informațiile istorico-etnografice sînt mai puțin precise. Dintre acestea, ne vom opri mai mult asupra plugului, instrumentul agricol cel mai complex, a cărui apariție a influențat dezvoltarea ulterioară a agriculturii[9].

★

Confruntarea materialelor contemporane cu cele antice comportă studii de etnografie comparată aprofundate, pentru elucidarea multitudinii implicațiilor ridicate de reconstituirea inventarului agricol arhaic. O condiție esențială este ca stabilirea „paralelelor etnografice" între materiale care aparțin unor epoci cu totul diferite să evite simpla confruntare și interpretare a unora prin altele, deoarece condițiile și organizarea societății antice difereau mult de cele actuale. De aceea, este necesară o cunoaștere corectă și amănunțită atît a istoriei vechi și a informațiilor etnografice care s-au mai păstrat, cît și a realităților etnografice contemporane, cunoaștere posibil de realizat doar prin prisma unor cercetări specializate de paleoetnografie, în cazul nostru de paleoetnografie agrară. Scopul acestei discipline etnografice este ca, pornind de la materialul etnografic contemporan și folosind toate informațiile pe care arheologia și izvoarele scrise, antice sau feudale, le pot furniza, să reconstituie întreaga istorie a agriculturii și implicit a inventarului agricol folosit pe teritoriul României, începînd cu cele mai timpurii atestări ale sale pînă în zilele noastre.

Prin confruntarea comparativă a materialelor furnizate de izvoarele antice cu cele contemporane, cercetările de paleoetnografie agrară nu urmăresc găsirea unor forme identice de unelte, care s-au perpetuat aidoma de-a lungul generațiilor, ci doar a unor tipuri de unelte care în anumite condiții și-au găsit aplicarea secole de-a rîndul, întîlnindu-se

deciului Putna, București, 1869; Tudor Pamfile, *Agricultura la români*, București, 1913; Romulus Vuia, *Hautes cultures en terrasses en Transylvanie*, Copenhaga, 1938; Valeriu Butură, *Agricultura în terase în zonele înalte ale Carpaților românești*, Cluj, 1964; Romulus Vulcănescu, *Agricultura de munte în vestul Carpaților Meridionali*, în „REF", tom. 12, 1967, nr. 2, p. 89—99; idem, *Agricultura în Clisura Dunării*, Craiova, 1967.

[9] Georgeta Moraru-Popa, *Din istoria plugului românesc*, lucrare în mss.

https://biblioteca-digitala.ro

astăzi ca vestigii etnografice, mai mult sau mai puțin asemănătoare cu cele folosite în antichitate. Continuarea folosirii acestora nu trebuie privită ca o neîntreruptă și generală utilizare a unor unelte agricole din neolitic și pînă în vremurile noastre. De multe ori, s-a putut întîmpla ca în anumite împrejurări acestea să fi dispărut sau ca aria lor de răspîndire să se fi limitat doar la unele zone izolate în care s-au refugiat, iar datorită unor împrejurări social-economice și politice, de cele mai multe ori vitrege, să asistăm la reapariția lor bruscă[10].

Fiind vorba de o perioadă de timp foarte îndepărtată, pentru reconstituirea inventarului agricol arhaic este necesară folosirea unei metodologii complexe, în stare să elucideze multiplele implicații ale acestei probleme, care vor face obiectul unui studiu aparte.

Așa cum am menționat mai sus, în reconstituirea inventarului agricol arhaic românesc trebuie să avem în vedere o serie de factori care au conlucrat și au determinat apariția și utilizarea tipurilor de unelte agricole caracteristice zonei carpato-danubiene. În principal, aceștia sînt factori de ordin geografic, economic, demografic etc., strîns legați de condițiile locale, la care s-au adăugat o serie de influențe externe, de mai mică sau mai mare importanță, preluate și modificate însă în funcție de necesitățile cultivatorilor din aceste regiuni.

Pentru ca reconstituirea unei unelte agricole arhaice să fie cît mai corectă, este necesară, în primul rînd, o perfectă cunoaștere a *complexului social-istoric* căruia îi aparține unealta respectivă. Studierea sa trebuie făcută în contextul *stadiului de dezvoltare al forțelor de producție* caracteristic epocii respective, al evoluției tehnicii în general. Urmărind evoluția uneltelor agricole, pe parcursul evoluției forțelor de producție, se poate sesiza de ce sau în ce împrejurări uneltele au evoluat sau nu. Se poate astfel preciza cu exactitate cărei epoci sau căror epoci este reprezentativă o unealtă agricolă și cînd aceasta rămîne doar un vestigiu, care supraviețuiește în virtutea anumitor necesități sau tradiții.

Cunoașterea stadiului de evoluție al forțelor de producție este necesară, în special, pentru precizarea tipologiei uneltelor agricole compuse, din care s-au păstrat doar fragmente. În acest caz, stabilirea corespondențelor cu materialele etnografice contemporane, care ne-ar putea servi ca bază de reconstituire, este destul de dificilă, deoarece multe din uneltele agrare folosite pînă astăzi au supraviețuit prin transformarea lor în unelte specializate pentru cu totul alte munci agricole.

Elocvent este următorul exemplu: pentru precizarea tipologiei aratului folosit de geto-daci, nu s-a putut lua ca bază de reconstituire tipul de plug, patrulater și asimetric, caracteristic agriculturii medievale românești. Au trebuit căutate forme de pluguri derivate din tipuri arhaice, forme rudimentare și incipiente ale unui instrument de arat care spărgea pămîntul fără a răsturna brazda. Într-o lucrare mai

[10] Dacă ar fi să exemplificăm, cazuri similare avem în timpul așa-zisei „alimentații de foamete", cînd populația este nevoită să revină forțat la forme arhaice de hrană; vezi I. Claudian, *Alimentația poporului român*, București, 1939.

https://biblioteca-digitala.ro

veche, am reuşit să stabilim o filiaţiune între aratrul antic şi rariţa din vremea noastră[11].

Perfecţionarea uneltelor agricole mai trebuie studiată şi corelată cu dezvoltarea meşteşugurilor şi a ocupaţiilor tradiţionale caracteristice, cu *evoluţia întregii vieţi economice*, urmărind perioadele de avînt şi decădere pe care aceasta le-a cunoscut de-a lungul istoriei, precum şi cauzele social-economice şi politice care au condus la ele[12].

Fenomenul fiind reversibil, trebuie să ţinem seama şi de repercusiunile pe care le-a produs apariţia uneltelor agricole perfecţionate asupra dezvoltării agriculturii, iar aceasta la rîndul său, asupra dezvoltării economice şi sociale a societăţilor omeneşti care le-au folosit. Analizînd evoluţia întregii vieţi economice româneşti, putem observa cum apariţia uneltelor agricole perfecţionate a coincis întotdeauna cu perioadele de avînt economic şi afirmare pe plan politic a societăţilor umane de la Dunărea de Jos. Cercetările din ultimul timp atribuie înfloritoarelor culturi ale neoliticului tîrziu din sud-estul Europei folosirea plugului atelat cu vite cornute[13], invenţie tehnică crucială în istoria agriculturii. Apariţia celor două piese din fier ale aratrului geto-dac, care presupun un tip de aratru foarte evoluat, coincide cu perioada de maximă înflorire economică şi afirmare politică a societăţii geto-dacilor[14]. De asemenea, apariţia plugului feudal este documentată la noi începînd cu perioada de avînt economic, ce a premers epocii închegării statelor feudale româneşti[15].

Studiul *mediului social economic* în care o unealtă agricolă a fost întrebuinţată ne poate indica o serie de amănunte suplimentare pentru reconstituirea acesteia. Astfel, unele vor fi fost uneltele agricole folosite în centrele antice importante, aristocraţia avînd toate posibilităţile de procurare a celor mai perfecţionate unelte ale vremii, unele din ele de o surprinzătoare asemănare cu cele folosite pînă în zilele noastre (de exemplu, seceri, hîrleţe, coase din fier), şi altele vor fi fost uneltele folosite în mediul rural, unde milenii întregi lemnul a constituit materialul de bază pentru confecţionarea uneltelor, de aici şi persistenţa celor mai arhaice tipuri de unelte în lumea satului. Din această cauză, deosebirile dintre uneltele agricole folosite în mediul urban şi cele din mediul rural vor fi fost mari, chiar dacă tipologic erau asemănătoare; eficacitatea, randamentul lor vor fi diferit foarte mult.

---

[11] Georgeta Moraru-Popa, *op. cit.*, în „REF", tom. 12, 1967, nr. 3, p. 214–215. Prima apropiere între cele două instrumente o face V. Pârvan în *Getica*..., p. 138.

[12] Dacă ne-am referi la o perioadă recentă din istoria agriculturii româneşti din ultimele secole, am putea surprinde o serie de fluctuaţii în practicarea ocupaţiei agricole, datorate împrejurărilor politice prin care au trecut ţările române, explicînd totodată şi aspectele contradictorii ce caracterizează inventarul agricol românesc de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea; vezi capitolele de viaţă economică din *Istoria României*, vol. III–IV, Bucureşti, Edit. Acad., 1964.

[13] Vladimir Dumitrescu şi Tancred Bănăţeanu, *À propos d'un soc de charrue primitive, en bois de cerf, découvert dans la station néolithique de Căscioarele*, în „Dacia", N. S., IX, 1965, p. 59–67.

[14] *Istoria României*, vol. I, p. 268–270.

[15] N. Edroiu şi P. Gyulai, *Evoluţia plugului în ţările române în epoca feudală*, în „Acta Musei Napocensis", II, 1965; V. Neamţu, *Contribution à l'étude du problème des instruments aratoires utilisés au Moyen Age en Moldavie*, în „Revue roumaine d'histoire", tom. IV, 1967, nr. 4.

https://biblioteca-digitala.ro

De altfel, această situație a continuat a fi caracteristică și întregului ev mediu românesc, accentuîndu-se prin diferențierea ivită între satele moșnenești libere, păstrătoare a vechilor tradiții de organizare social-teritorială a obștii sătești, și satele iobăgești aservite, iar mai nou prin diferențierea socială tot mai pregnantă din cadrul aceluiași sat, datorită pătrunderii capitalismului. Desigur că la perpetuarea folosirii uneltelor de caracter arhaic a mai contribuit și forma de economie naturală-închisă, de tip feudal, care a durat multă vreme în România și în care mica gospodărie țărănească, cu puținele ei resurse materiale avute la dispoziție, le-a preluat și cu unele modificări le-a folosit pînă în secolul al XX-lea.

Raritatea unor unelte agricole perfecționate în mediul rural își mai găsește explicația în însăși forma de organizare a satului devălmaș românesc, în care unelte de genul plugului foloseau întregii comunități. S-au păstrat pînă tîrziu rămășițele unor vechi forme de asociere în muncă cu astfel de unelte, sub forma „tovărășiilor de plug", a „plugului satului" (efort colectiv pentru desțelenirea pămîntului) sau a „clăcilor" pentru efectuarea diferitelor munci agricole[16].

În general, agricultorii și-au creat inventarul agrar în funcție și în raport cu posibilitățile și mai ales cu necesitățile izvorîte din natura regiunii în care trăiau. De aceea, analiza *factorilor geografici* poate explica o serie din cauzele apariției și uneori ale menținerii unor unelte agricole tradiționale pînă în vremea noastră, precum și multitudinea particularităților acestora de la o zonă la alta[17]. De altfel, permanența acestor factori geografici constituie pivotul pe care trebuie să se axeze cercetările de paleoetnografie agrară, cînd operează cu elemente culturale ale unor epoci istorice extreme. Condițiile concrete de practicare a agriculturii din zonele de deal, munte sau cîmpie, au determinat existența unor game întregi de unelte agricole, fiecare din ele adaptată reliefului și solului în care se foloseau.

Reconstituirea uneltelor agricole, în special a celor cu o construcție complexă, de felul plugului, necesită în prealabil un studiu aprofundat al rostului funcțional al fiecărui element component în parte, precizare ce trebuie făcută în strictă corelare cu cadrul geografic în care unealta respectivă a fost folosită. În funcție de natura solurilor, cu ierburi rădăcinoase și vegetație de pădure defrișată, își vor fi conceput probabil plugul agricultorii geto-daci.

În privința uneltelor cu caracter arhaic din inventarul agricol actual, din cît am putut observa noi avem de-a face cu vestigii, enclave fragmentare și disparate de străvechi unelte agricole, al căror număr raportat la scara realităților etnografice românești este mic,

---

[16] Fl. Lorinț, *Tovărășia de plug și ceremonialul aratului în nordul regiunilor Argeș și Oltenia*, în „Revista muzeelor", nr. 1, 1967; K. Kós, *Plugul satului din colecțiile Muzeului etnografic al Transilvaniei*, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1957—1958", Cluj, 1958; H. H. Stahl, *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*, vol. I, București, Edit. Acad., 1958, p. 225.

[17] La o concluzie asemănătoare ajung și G. G. Gromov și Y. F. Novikov, *Nekotorîie voprosî agroetnograficeskih issledovanii*, în „Sovietskaia etnografia", nr. 1, 1967, p. 80—93; Y. F. Novikov, *Ghenezis pluga i etnografia*, în „Sovietskaia etnografia", nr. 2, 1963, p. 98—111.

https://biblioteca-digitala.ro

dar care, adunate cu grijă, printr-un mare efort de depistare şi corelare, conform unei metodologii judicios întocmite, pot reface în mod surprinzător seria completă a uneltelor agricole folosite pe întreg teritoriul României, de la cele mai rudimentare pînă la cele mai evoluate[18]. Singurul inconvenient pentru cercetător îl constituie repeziciunea cu care aceste vestigii dispar, înainte de a fi adunate, datorită prefacerilor social-economice din ultimii ani. Folosirea unor asemenea vestigii, din epoca noastră, la reconstituirea vechilor unelte agricole nu trebuie făcută la întîmplare, ci după anumite coordonate, cît mai apropiate de realităţile istorice pe care vrem să le reconstituim, raportîndu-le la condiţiile social-economice şi împrejurările istorice specifice societăţilor de agricultori care au trăit pe teritoriul României.

Explicînd menţinerea elementelor arhaice din inventarul agricol contemporan, unii cercetători înclină a le considera rezultate ale izolării unor zone muntoase[19] de centrele urbane sau de marile trasee rutiere ale ţării. Dar izolarea unor zone nu poate explica decît în parte păstrarea relictelor din inventarul agricol românesc, deoarece sînt numeroase cazurile în care acestea se întîlnesc în regiuni mai puţin ferite, deschise din punct de vedere geografic, cum sînt de exemplu cîmpia Dunării sau colinele Tutovei.

În România, majoritatea uneltelor agricole de caracter arhaic s-au păstrat în regiunile împădurite, pădurea constituind pînă în ziua de astăzi „zona economică cea mai păstrătoare a tehnicilor cu caracter primitiv..., agricultura noastră fiind legată de codru cel puţin tot atît de puternic cît şi păstoritul"[20]. Pădurea a ocupat din totdeauna suprafeţe imense, acoperind nu numai zonele de munte şi deal, ci şi o mare parte a cîmpiilor (Vlăsia de exemplu), însoţind totodată văile rîurilor din zonele de stepă pînă la vărsarea lor.

Datorită condiţiilor grele de viaţă în care populaţia băştinaşă de pe teritoriul României a trebuit să trăiască atît în primul mileniu al erei noastre, cît şi în unele perioade ale epocii feudale, refugiindu-se din calea invaziilor în regiunile mai ferite, împădurite, se poate explica

---

[18] Aceste vestigii deşi ne sînt foarte utile în reconstituirea străvechiului inventar agricol, în ansamblul culturii noastre populare tradiţionale, de multe ori sînt nesemnificative, trierea şi precizarea importanţei lor necesitînd un riguros control. Din această cauză, ele pot servi ca bază în reconstituirea evoluţiei unei unelte, a unor serii de unelte sau a unei vechi ocupaţii, şi nicidecum în definirea unor comunităţi omeneşti contemporane, după cum nu arareori s-a încercat să se facă.

[19] Gunda Béla, *Ethnographica Carpathica*, Budapesta, Akademiai Kiadó, 1966, 418 p., atribuie păstrarea unor tipuri de unelte arhaice din Transilvania izolării unor zone de munte, lucru dezminţit nu numai de întreaga realitate etnografică a României, căci elemente arhaice asemănătoare se găsesc şi în zonele de deal şi cîmpie, ci de însăşi istoria zonelor muntoase din ţara noastră. De-a lungul istoriei, Munţii Carpaţi nu au constituit un factor de izolare, fiind elementul geografic principal de unire a românilor din cele trei provincii istorice româneşti prin practicarea unor permanente schimburi de bunuri materiale şi spirituale caracteristice.

[20] H. H. Stahl, *Contribuţii la studiul satelor devălmaşe româneşti*, p. 224—226; V. Mihăilescu, *Unitatea şi funcţiunile pămîntului şi poporului românesc*, în *Biblioteca informativă*, vol. I, 1943, Soc. rom. de geografie, afirma că „pădurea [...] a avut funcţiunea de legare laolaltă, nu numai a unităţilor de relief comparat (munţi, dealuri şi cîmpii), dar şi a locuitorilor care au trăit mii de ani aici, în umbra şi la adăpostul codrilor, aşa cum arată între altele unele elemente de civilizaţie din neolitic pînă astăzi".

https://biblioteca-digitala.ro

de ce pe alocuri au putut persista unele tipuri de unelte arhaice şi de ce o serie din uneltele agricole româneşti au continuat a fi confecţionate din lemn[21].

În România, defrişarea pădurilor a început mai tîrziu, desfăşurîndu-se nesistematic, într-o „tehnică ţărănească" arhaică [22], fapt care s-a reflectat asupra caracterului agriculturii româneşti în general şi asupra uneltelor agricole în special. Tehnicile arhaice de folosire a pădurii: agricultura practicată în poieni defrişate, tehnicile silvo-pastorale, culesul din natură, apicultura sălbatică de pădure, tehnica vînătorii şi pescuitului etc., au dat posibilitatea menţinerii unor unelte de caracter arhaic pînă în zilele noastre[23]. Fie că se foloseau în poienile defrişate din zonele de munte şi deal, fie în pădurile ce mărgineau rîurile lenеşe de la cîmpie, uneltele agricole erau aceleaşi, cu mici modificări nesemnificative, datorate acomodării lor la relieful specific regiunii în care se utilizau, de aici şi surprinzătorul *caracter unitar al inventarului agricol românesc.*

Dintre tehnicile primitive de practicare a agriculturii de pădure, cea mai caracteristică a fost practica „moinei sălbatice silvo-pastorale"[24], pe care cercetătorii agriculturii româneşti o consideră drept o „rămăşiţă culturală a dacilor"[25], strîns legată de dăinuirea satului devălmaş la români. Această tehnică agricolă primitivă, păstrătoare a unui inventar agricol arhaic, a supravieţuit pînă în secolul nostru, în zonele de munte[26] propice unor asemenea practici. Amintirea ei se mai regăseşte în zonele de deal şi cîmpie, unde defrişarea pădurii a întîrziat pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea.

Păstrarea inventarului agricol arhaic se mai datorează şi tradiţiei cultivării neîntrerupte, din cele mai vechi timpuri, a plantelor cerealiere: grîul, meiul, secara, orzul, ovăzul etc. De asemenea, contrar altor regiuni unde introducerea unor plante agricole noi a atras după sine schimbarea tehnicilor şi uneltelor de muncă, în România introducerea porumbului şi a cartofului, în condiţiile menţinerii sistemului moinei sălbatice silvo-pastorale de lucru al pămîntului, a determinat perpetuarea folosirii multor unelte arhaice în aceste domenii, prin transformarea lor în unelte specializate necesităţilor noilor culturi. Exemple de supravieţuire a unor astfel de unelte arhaice sînt multe, începînd cu rariţele[27] şi sfîrşind cu băţul de săpat. În vremea noastră, marea majoritate a uneltelor agricole arhaice nu se mai păstrează în practicile cerealiere importante, ci în diferite munci agricole auxiliare, îndeosebi în grădinărit.

---

[21] H. H. Stahl, *op. cit.*, p. 232–237, documentează amplu persistenţa uneltelor agricole arhaice româneşti.

[22] *Ibidem*, p. 281.

[23] *Ibidem*, p. 237–238.

[24] *Ibidem*, p. 274.

[25] George Maior, *Politica agrară la români*, 1906, p. 97; vezi şi Horatiu, *Carmina*, III, 24, 9–16; H. H. Stahl, *op. cit.*, p. 294.

[26] H. H. Stahl, *op. cit.*, p. 293.

[27] H. H. Stahl, *Comentarii etnografice pe tema „Pluguşorului"*, în „REF", tom. 10, 1965, nr. 2, p. 151–159, consideră rariţa drept o unealtă specifică curăturilor de pădure, care „a dăinuit atîta vreme cît au dăinuit şi procedeele agriculturii în defrişare" (p. 151).

https://biblioteca-digitala.ro

Păstrarea unor tipuri străvechi de unelte agricole a mai fost determinată de persistența *factorilor demografici* în această zonă, ilustrînd continuitatea de viață și cultură pe teritoriul României a unor comunități omenești bine conturate, creatoare a inventarului agricol românesc, ce și-au transmis din generație în generație întreaga lor experiență de muncă. Agricultorii români au moștenit de la înaintașii lor acele unelte ce și-au dovedit eficiența în condițiile muncii agricole practicate în regiunile din nordul Dunării de jos și, împreună cu uneltele noi pe care le-au creat, le-au transmis urmașilor, de aici acea *persistență a inventarului agricol tradițional românesc*, care a surprins pe cercetători.

★

Asupra inventarului agricol arhaic românesc s-au exercitat o serie de influențe, care nu țin direct de societățile ce au trăit pe teritoriul României. Realitățile istorice arată că a existat în permanență un contact strîns cu regiunile vecine, foarte vizibil dacă ținem seama de așezarea României, într-o zonă de interferență a ariilor de influență sud-mediteraneene și central-europene. În această ordine de idei, se face necesară o analiză cît mai detaliată a înrîuririlor și impulsurilor culturale externe, exercitate asupra inventarului agricol românesc, începînd cu epoca neolitică și pînă în zilele noastre.

Aplicînd metoda comparativ-istorică în rezolvarea acestor probleme, se poate surprinde, în ansamblul inventarului agricol arhaic românesc, existența unui fond autohton de unelte agricole, bine conturat și delimitat, pe care s-au grefat o serie de influențe externe, ce țin de inovațiile tehnice ale tuturor timpurilor. Descoperirile arheologice, efectuate în ultimii ani la noi, atestă că populația carpato-balcanică a fost tot timpul la curent cu inovațiile tehnice ale vremii, pe care, însă, nu le-a preluat aidoma, ci în mod creator, într-o manieră proprie, adaptîndu-le și modificîndu-le, eliminînd acele elemente ce nu corespundeau nevoilor regiunii în care trăiau. Faptul nu trebuie scăpat din vedere, în ultimă instanță, necesitățile acestor regiuni și-au spus cuvîntul în alegerea uneltelor agricole corespunzătoare.

Cea mai veche și mai pregnantă influență ce s-a exercitat asupra inventarului agricol românesc a fost *influența mediteraneană*, începînd cu neoliticul timpuriu și culminînd cu perioada cuprinsă între sfîrșitul mileniului I î.e.n. și primele secole ale erei noastre, raportul schimbîndu-se apoi, spre sfîrșitul primului mileniu al erei noastre, în favoarea influențelor central-europene.

Influenței mediteraneene i se datoresc multe din asemănările inventarului agricol românesc cu cel din lumea mediteraneană, cu corespondențe pînă departe în sudul Franței și Spaniei. Urmărind această problemă, putem observa că avem de-a face cu elemente comune, răspîndite pe un vast teritoriu, care începe din Spania și continuă fără întrerupere pînă în Asia Mică, în așa-zisul „spațiu circummediteranean", teritoriu în care se înglobează și România. Aceste elemente comune, asemănătoare, au o vechime foarte mare, putîndu-le considera urme ale unor străvechi culturi agricole neolitice din bazinul Mării Mediterane[28].

[28] Studiile întreprinse asupra difuzării economiei agricole, pe baza metodei radiocarbonului, atestă că, între 5200 și 4000 î.e.n., asistăm la o difuzare a economiei agricole dinspre Mediterana prin Balcani spre centrul Europei; vezi Clark I. G. D., *Radiocarbon Dating and*

https://biblioteca-digitala.ro

În special pentru începuturile agriculturii, multe din uneltele agricole, descoperite la noi, prezintă asemănări izbitoare cu cele din sud sau cu cele din Orientul Apropiat[29].

Dintre influențele mediteraneene cele mai importante și totodată hotărîtoare au fost influențele *culturii grecești și ale culturii romane*, teritoriul României aflîndu-se la intersecția dintre elenism și romanism[30].

Influența culturii romane s-a exercitat nu numai asupra inventarului agricol, ci în toate domeniile vieții materiale și spirituale getodacice, accentuîndu-se mai ales după cucerirea Daciei de către armatele lui Traian. Așa cum sublinia V. Pârvan, cultura romană s-a putut impune dacilor fiind o cultură prin excelență de circulație țărănească, contribuind astfel la apariția „romanismului agricol al Daciei și al Moesiei Inferioare care a rezistat de-a lungul întregului ev mediu pînă în zilele noastre"[31].

În analiza uneltelor agricole arhaice, trebuie să nu uităm de *unitatea culturală a triburilor nord și sudic tracice*, precum și de înrudirea lor cu *cultura triburilor ilirice*. Acestor populații de neam tracic le sînt comune multe din elementele culturii materiale și spirituale, fapt care se resimte și astăzi în cultura populară sud-est europeană. De asemenea, nu trebuie să scăpăm din vedere *influența celtică* asupra inventarului agricol de tip La Tène de pe teritoriul României, influență care, după părerea noastră, a fost mult mai substanțială decît au presupus-o arheologii pînă acum.

În privința *influenței slave* asupra inventarului agricol românesc, considerăm că acele corespondențe lingvistice de origine slavă din vocabularul limbii române, subliniate de unele cercetări, nu reflectă pe deplin realitățile etnografice de la noi. Într-adevăr, în vocabularul limbii române întîlnim și termeni slavi, ce desemnează însă unele unelte agricole de veche tradiție, cunoscute din epocile anterioare venirii slavilor în aceste zone. În această privință, credem că nu poate fi vorba decît de paralelisme lingvistice, create prin conviețuirea și asimilarea slavilor de populația băștinașă românească. Acestora li s-au adăugat ulterior alți termeni de proveniență feudală, precum și o serie de confuzii terminologice intervenite în ultimele secole (de exemplu, sub denumirea de plug au fost incluse toate tipurile de unelte agricole folosite la aratul pămîntului).

Analizînd inventarul agricol arhaic românesc, în perspectiva istorică a evoluției sale, și precizînd pe baza unor minuțioase investigații arheologice, istorice, etnografice, românești și străine, epoca apariției și seria evolutivă a fiecărei unelte agricole, în contextul întregii istorii

---

the Spread of Farming Economy, în „Antiquity", 39, 1965, p. 45—48. Concluzia aceasta este confirmată și de ultimele cercetări întreprinse asupra neoliticului aceramic de pe teritoriul României; vezi D. Berciu, *Zorile istoriei în Carpați și la Dunăre*, București, Edit. științifică, 1966.

[29] De exemplu, secera confecționată dintr-un mîner de os, în care se aflau dinți mărunți de silex, descoperită la Valea Răii, jud. Vîlcea, este identică ca formă cu cele descoperite în Palestina în grota El Vad, sau cu cele descoperite în Egipt, Spania și Bulgaria.

[30] Vezi *Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques*, Huitième Congrès international d'archéologie classique, Paris, 1963 — privind influențele greco-romane asupra civilizațiilor din Balcani, țările dunărene și Polonia.

[31] V. Pârvan, *Dacia — civilizațiile străvechi din regiunile carpato-danubiene*, p. 153, 154.

https://biblioteca-digitala.ro

a regiunii carpato-danubiene, se poate constata că, în a doua jumătate a mileniului întîi al erei noastre, nu se poate vorbi de o preluare a unor unelte agricole de la popoarele care au trecut pe teritoriul ţării noastre, de către populaţia românească cu o tradiţie milenară în ceea ce priveşte practicarea agriculturii[32].

În privinţa originii unor unelte agricole specifice epocii feudale, cum este de pildă plugul asimetric, apărut în părţile noastre în epoca feudală, încă nu putem da un răspuns sigur, părerile fiind împărţite şi contradictorii[33].

Dat fiind că, în antichitate, în aceste regiuni a existat un fond cultural unitar indo-european al populaţiilor traco-ilirice, pe care popoarele de astăzi le-au moştenit, pentru reconstituirea inventarului agricol arhaic se impune *cunoaşterea materialelor etnografice contemporane din ţările vecine*, în special a celor din Peninsula Balcanică[34]. Studiul materialelor etnografice din ţările vecine prezintă un mare interes în limpezirea unor probleme foarte controversate, legate de apartenenţa etnică a unor materiale etnografice comune. Dacă pentru uneltele agricole rudimentare nu sînt necesare astfel de investigaţii fiindcă sînt specifice tuturor populaţiilor agricole, pentru uneltele agricole mai complexe, care au apărut mai tîrziu în istoria culturii, sînt încă necesare studii atente de paleoetnografie agrară.

Multe din discuţiile — nu pe deplin fructuoase —, ce le relevă literatura de specialitate, s-au datorat în mare parte lipsei de informare, limitării documentării numai la materialele caracteristice zonei carpato-balcanice. Astfel, studiind problema răspîndirii plugului pe glob, am putut constata că, de fapt, realităţile etnografice din spaţiul carpato-balcanic se înglobează organic într-o vastă zonă ce se întinde de la Oceanul Atlantic pînă departe în Asia, ţinînd de caracteristicile mediului fizico-geografic al zonei temperate. În această zonă, principalele tipuri

---

[32] Y. F. Novikov, *Ghenezis pluga i etnografia*, p. 101—102, studiind problema rădăcinilor tradiţiei tehnicii, ajunge la concluzia că este total depăşită părerea acelora care susţin că popoarele migratoare au adus pe locurile noi unde s-au aşezat, cu condiţii de climă şi sol deosebite, vechile unelte şi tehnici de lucru al pămîntului din regiunile de origine.

[33] Asupra originii plugului feudal s-au purtat discuţii contradictorii, neajungîndu-se la o concluzie definitivă nici pînă astăzi. Unii cercetători susţin originea germanică a plugului, alţii pe cea slavă, iar mai recent începe să se contureze o a treia opinie, după care plugul compus, feudal, a apărut prin perfecţionarea treptată a tipurilor romanice de plug, în prima jumătate a mileniului întîi al erei noastre, fixînd regiunea de formare a lui la marginea de nord a zonei mediteraneene, în contact cu tehnica din Europa centrală şi danubiană; A. G. Haudricourt, Mariel Jean-Brunhes Delamarre, *L'homme et la charrue à travers le monde*, Paris, 1955, p. 348—368.

[34] Este ştiut că cele două piese lucrătoare din fier, ale aratrului folosit de geto-daci, au fost utilizate şi pe teritoriul Bulgariei, ceea ce arată că în antichitate aria lui de răspîndire a cuprins şi acest teritoriu. Din cauza unor împrejurări social-economice şi politice diferite, în cursul evului mediu pe teritoriul României s-a generalizat plugul, folosirea aratrului limitîndu-se doar la anumite zone. În sudul Dunării au continuat a fi utilizate cu unele modificări vechile tipuri de aratru, ce ne pot folosi ca material informativ pentru reconstituirea aratrului antic. Vezi H. Vakarelski, *Izt vescestvenata kulturna Bălgariia — Rala*, în „Izvestiia na narodniia etnografski muzei vt Sofia", VIII—IX, 1929, p. 88; J. N. Vijarova, *O proishojdenii bolgarskih pahotnth orudii*, Moscova, 1956; V. Marinov, *Prinos ktm izuciavaneto na bita i kulturata na turţite i gagauzite v severoiztocina Btlgariia*, Sofia, 1956; Liubomir Dukov, *Zemedelieto i zemedelskite, jelezni orudiea v Btlgarskite zemi prez anticinostta*, în „Izvestiia na Etnografiskiia institut 1 muzei", Sofia, VIII, 1965.

https://biblioteca-digitala.ro

de plug sînt în linii mari asemănătoare, prezentînd particularități de la o regiune la alta, în funcție de caracteristicile și de necesitățile locale, precum și de proporția, mai mare sau mai mică, în care uneltele agricole arhaice au supraviețuit pînă astăzi[35].

În sfîrșit, deși între materialele etnografice românești și cele ale țărilor vecine există o serie de asemănări și analogii, o analiză atentă a acestor elemente arată că ele nu merg pînă la identitate; tipologic acestea sînt asemănătoare, dar gama variantelor este foarte mare, diferind nu numai de la o comunitate etnică la alta, ci chiar și în cadrul aceleiași comunități.

În această lucrare, am schițat cîțiva dintre cei mai importanți factori pe care trebuie să-i avem în vedere atunci cînd încercăm a reconstitui vechile unelte agricole folosite pe teritoriul României. Bineînțeles că acești factori, precum și mulți alții pe care nu i-am amintit, acționează într-o strînsă interconexiune, fiind separați de noi doar din necesități metodologice, în scopul reconstituirii acelor verigi ale uneltelor agricole modificate sau pierdute pe parcursul timpului, reînnodînd astfel firul uitat și fragmentar al tipologiei uneltelor agricole românești.

CONSIDÉRATIONS SUR LA RECHERCHE ETHNOGRAPHIQUE DES OUTILS AGRAIRES ROUMAINS

L'auteur se propose de préciser les principaux critères dont la recherche ethnographique doit tenir compte pour la reconstitution de la typologie et l'évolution des outils agraires roumains. Une première condition c'est de ne pas isoler le phénomène ethnographique concret, de son cadre culturel. En second lieu, il faut procéder à l'analyse scientifique des influences étrangères qui se sont manifestées le long des siècles, et de leur adaptation aux conditions spécifiques, aux nécessités locales. Ensuite on insiste sur la nécessité d'établir les circonstances qui ont permis à certains outils agraires archaïques de se conserver jusqu'à nos jours, en tant qu'élément spécifique pour la zone carpato-danubienne.

[35] Georgeta Moraru-Popa, *Ipoteze noi în legătură cu originea fierului „dacic" de plug*, comunicare ținută la sesiunea Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, Consiliul Muzeelor, decembrie 1966; A. G. Haudricourt și M. J. Brunhes Delamarre, *op. cit.*, urmărind răspîndirea aratrului pe glob, identifică în această vastă zonă doar trei tipuri, cu nenumărate variante.

https://biblioteca-digitala.ro

DIN CÎNTECUL POPULAR TIMOCEAN*

NICOLAE URSU

O scurtă descindere în comuna Peciul Nou, jud. Timiş, în 11—12 octombrie 1963, ne-a oferit prilejul culegerii unui mănunchi de preţioase melodii, cu texte populare, de la românii sud-dunăreni, originari din Valea Timocului, aşezaţi nu de mult în această comună de la marginea de vest a ţării [1].

Cîntate cu sfiala oamenilor născuţi şi trăiţi în cea mai mare parte a vieţii lor în altă ţară, aceşti locuitori, în decursul unui sfert de veac după primul război mondial şi în timpul celui de-al doilea — datorită frămîntărilor istorice şi vitregiilor de tot felul —, au peregrinat cu copii în braţe, cu bătrîni de mînă şi cu mult-puţinul lor avut familiar în spinare, în nu mai puţin de 4—5 puncte ale ţării, aşezîndu-se, în sfîrşit, la Peciul Nou în Banat. Aci, regimul nostru de democraţie populară le-a uşurat şi asigurat construirea sistematică şi bine organizată a unui agreabil colţ de sat, în care manifestările spirituale populare ale noilor locuitori se desfăşoară după tradiţia locului lor de obîrşie, iar preocupările lor materiale zilnice urmează ritmul vieţii noi al agriculturii socializate.

Timocenii, cu toată pribegia lor îndelungată şi împovărată, nu şi-au uitat cîntecul plaiurilor lor natale, ci, dimpotrivă, această dezrădăcinare, în pofida evenimentelor istorice, i-a întărit şi mai mult în lupta pentru existenţă, iar comunitatea sufletească de odinioară s-a înfiripat din nou cînd s-au regăsit mai mulţi laolaltă, cum s-a întîmplat după noua lor aşezare în grup compact aici, în primitorul Banat.

Vitejia şi vigoarea acestui element românesc pe plaiurile din dreapta Dunării a fost frecvent atestată în cursul istoriei. Amintim doar că la 1189 „Vlahii dintre Vidin şi Morava", alături de alte neamuri, sub conducerea voievodului bulgar din Branicevo, atacă pe cruciaţii lui Frie-

---

* Comunicare prezentată la Sesiunea de etnografie şi folclor a Academiei Republicii Socialiste România, din 6 X 1966, în cadrul secţiei de folclor muzical şi coregrafic de la Institutul de etnografie şi folclor.

[1] După 1920 o parte a timocenilor au venit în ţară, colonizaţi fiind în Dobrogea; după mai multe peregrinări (în Deltă, Mehedinţi etc.), din 1946, treptat, s-au adunat în Banat la Peciul Nou.

https://biblioteca-digitala.ro

drich Barbarossa în expediația acestuia spre Constantinopol, contribuind astfel la formarea imperiului româno-bulgar, întemeiat de Asaneşti şi existînd pînă la năvălirea turcilor în Balcani (1393)[2].

De atunci şi pînă la 1877 au înfruntat vitregia istoriei sub jugul otoman, fără să fi dispărut ca element etnic al acestor ținuturi. În următorii 60 de ani, tot sub stăpînire străină, au reuşit să-şi mențină o viață tradițională, socială şi materială, deşi le lipseau libertatea culturală şi legăturile trainice cu marea masă românească din stînga Dunării.

Astăzi tinerii timoceni din satul bănățean Peciul Nou cîntă în cor la căminul cultural local viața nouă, iar de la părinții lor moştenesc tradiția sănătoasă a strămoşului cîntec timocean. În serile de iarnă, la nunți, la petreceri, cu ocazia unor sărbători de peste an şi în alte împrejurări ale vieții lor sociale sau intim familiale, răsună cu aceeaşi forță şi rezonanță sufletească cîntecele vesele sau duioase, ca odinioară la Negovănuț, Cutova, Isăn, Coşava sau în alte sate natale ale informatorilor noştri de obîrşie sud-dunăreană.

Ajuns pe neaşteptate la fața locului [3], spre plăcuta noastră surprindere am dat peste o varietate de nu mai puțin de 7 genuri vocale, putînd nota direct, în răstimp de 24 de ore cît am poposit acolo, 15 balade, 13 cîntece lirice numite „frînturele", un cîntec de nuntă, 2 jocuri vocale, un cîntec de leagăn, o paparudă şi un bocet, totalizînd de la 7 informatori un număr de 34 de melodii cu texte, mare parte de cea mai aleasă alcătuire muzicală şi poetică, ce exprimă în frumoase imagini artistice trăirea sufletească a creației populare în tradiția strămună a timocenilor (a se vedea cîntecele din anexă ce reprezintă jumătate din materialul cules).

Trecînd printr-o sumară analiză literară şi muzicală, din punct de vedere folcloristic, mai ales categoriile baladelor şi „frînturelelor", acestea fiind în număr mai mare şi permițînd o asemenea analiză, putem observa următoarele caracteristici.

Din punct de vedere *literar* construcția versurilor poetice, în cîntecul timocean, este *octo-silabică*, înglobîndu-se în caracteristica generală a poeziei populare româneşti (ex. nr. 10).

Baladele sînt parte în versuri octo-silabice, parte în metrica *hexa-silabică*, proprie genului baladei româneşti. Tot aci se încadrează şi paparuda (nr. 16) şi cîntecul liric *Luniță, luniță* (nr. 12), ce se cîntă şi la nuntă. Cîntecul acesta, cu versuri hexa-silabice şi melodie pe ritm de ionic minor, este obişnuit şi în cîmpia Dunării, în vestul regiunii Bucureştilor.

Cele catalectice (şchiopătînde, cu 5 şi 7 silabe) se completează uneori cu vocala *î*, ca în Banat şi Mehedinți-Gorj, sau prin transformarea semivocalei finale *i* în vocală plină (ex. nr. 13).

Versurile unor „frînturele" au drept completare refrene scurte, interjecționale, similare celor olteneşti, uneori plastic plasate („of, of",

---

[2] Vezi S. Dragomir, *Vlahii din nordul Peninsulei Balcanice în evul mediu*, Bucureşti, Edit. Acad., 1959, p. 34.

[3] Însoțit fiind de Sandu Cristea, el însuşi băştinaş de pe acele meleaguri, cercetător şi publicist al literaturii populare româneşti sud-dunărene (vezi Sandu Cristea-Timoc: *Poezii populare de la românii din Valea Timocului*, Craiova, 1943 şi *Cîntece bătrîneşti şi doine*, Bucureşti, 1967).

https://biblioteca-digitala.ro

nr. 9). Funcţii de refren mai îndeplinesc şi expresii ca : „mama mea" (nr. 11) sau „măi ciobane, măi" (nr. 14) în cîntece de formaţie mai nouă.

În general, specificul poeziei populare timocene, în cîntec, se deosebeşte prea puţin de cel al oltenilor sau al românilor bănăţeni din Valea Almăjului, deosebirea constînd doar în nuanţe de expresie dialectală.

Ca melodie, unele balade se desfăşoară pe un fond liric foarte agreabil (ex. „*Dănuţă, Dănuţă*", nr. 3). Varietatea lor metrică — polimetria — de 3 + 4/4, 5 + 4/8, 5/8, 7/8, 9/8, alternanţa între 5 şi 7/8, cu toată dimensiunea textului unora din ele (cîte 200 de versuri la „*Fagul Miului*", nr. 1, „*Călin*", nr. 6), fac ca această trăsătură specifică în ritm şi melodie, pe lîngă conţinut, să fie captivantă pentru ascultători.

Melodiile acestor balade fiind cîntate în momentul culegerii numai vocal, fără susţinere instrumentală, sînt într-o anumită măsură lipsite de farmecul eposului muzical complet, care, de obicei, rezidă şi din felul cum este cîntată balada cu acompaniamentul vioristic propriu al interpretului, mai ales în ambianţa potrivită a nunţilor, împrejurare care, în momentul culegerii, ne-a lipsit.

Caracterul melodic al baladelor timocene este mai mult cantabil decît recitativ („*Iovan Iorgovan*" din culegerea *Valea Almăjului* de N. Ursu, p.253). Numărul lor relativ mare în proporţie cu celelalte genuri surprinse, viabilitatea lor în memoria cîntăreţilor (între care se remarcă îndeosebi Ilie Ignat, 67 a., nelipsit de la nunţile din sat tocmai pentru această calitate deosebită a sa), atenţia încordată de care se bucură din partea ascultătorilor în timpul execuţiei lor denotă că, într-adevăr, baladele au avut şi în trecutul istoriei cîntecului popular trăire intensă la românii din sudul Dunării, ca în zilele noastre la cei din cîmpia Olteniei şi Munteniei de jos.

Unele balade, ca : *Fagul Miului* (nr. 1), *Cîntecul Jianului* (nr. 2), *Voichiţa* (nr. 4), *Domnul Ştefăniţă* (nr. 7), sînt variante similare cu cele cuprinse în culegerile lui N. Păsculescu şi T. Pamfile, publicate în 1910 şi 1913 în volumele V şi XII ale Academiei Române („Din viaţa poporului român", „Culegeri şi studii"), primul volum avînd şi cîteva melodii anexe, foarte simplist notate de un şef de muzică comunală.

Socotim că, dacă conţinutul poetic poate fi mai complet şi mai bogat redat acolo, notaţia melodică a celor aci prezentate este mai fidelă, fiind încadrată în grafia metodei de înregistrare după concepţia folclorului muzical comparativ.

Ritmul şi metrica muzicală din cîntecele timocene aci adunate aparţin sistemului popular *parlando-giusto* („giusto silabic") şi mai puţin *rubato* (mai liber) [4].

Marea lor asemănare cu ritmul colindelor demonstrează, pe de o parte, vechimea melodiilor timocene, iar pe de altă parte legătura strînsă cu fondul vechi de melodii dacoromâne din nordul Dunării.

Se remarcă unitatea ritmică, mai ales în balade, unde valoarea de optime prin diverse combinaţii cu pătrimile ne dă posibilitatea sesizării unei întregi serii de picioare metrice din două silabe, cum şi a alcătuirii de formule

[4] Vezi C. Brăiloiu, *Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain*, 1952.

https://biblioteca-digitala.ro

ritmice superioare de 4,5 şi 6 silabe, în diverse măsuri mixte, chiar pînă la 9 timpi.

Conturul, direcţia evoluţiei melodiilor, în general este descendent, chiar dacă la unele cîntece una sau două măsuri de la început urcă spre octavă.

Începutul unor melodii minore se face pe treapta a IV-a (ex. nr. 1,3,6,10,15,17) sau, dacă sînt majore, de pe treapta a II-a. Unele game minore naturale mai apar şi cu treptele a IV-a şi a VI-a ridicate (ex. nr. 8,11).

Tonalitatea rar se păstrează în tot decursul melodiei, liniile melodice, de obicei la sfîrşitul cîntecelor, modulează din major în relativa minoră (sol-mi). Melodiile cuprind de cele mai multe ori cîte patru linii melodice, unele linii apărînd uneori cu variante.

Se simte în materialul acestei mici culegeri şi influenţa unor melodii şi texte din Oltenia (îndeosebi din Mehedinţi), la cîntecele lirice (nr.8), la informatoarea Mitra Floarea Ţăranu (76 a.), originară din Salcia, jud. Mehedinţi, şi la Vida Vîgă (58 a.), de origine timoceană din Negovănuţ, care ne-a cîntat cele mai multe „frînturele" şi cîntecul *„De cine mi-e dor"*, acesta din urmă pe melodie de joc oltenesc.

„Frînturelele" sînt cîntece populare lirice timocene, vesele[5], numele lor din punct de vedere muzical putînd avea înrudire cu glumeaţa „frottola" italiană.

Cîntecul de leagăn *„Nani, nani"* (nr. 15), prin dipodia iambică şi emistihul versurilor, se aseamănă mult cu melodiile aparţinătoare aceluiaşi gen din Muntenia, ceea ce dovedeşte încă o dată strînsa legătură folclorică a timocenilor, nu numai cu mehedinţenii, ci şi cu cei din cîmpia dunăreană a Munteniei.

Fenomenul amestecului de element oltenesc în cîntecul timocean este firesc şi explicabil, întrucît Dunărea, în trecutul nostru istoric, de vreme ce n-a constituit o stavilă în relaţiile sociale şi economice ale românilor din dreapta şi stînga cursului ei, cu atît mai puţin a fost obstacol în calea cîntecului, care zboară liber peste văi şi munţi, alinînd doruri peste ape şi hotare.

Încheind aceste succinte observaţii asupra elementului folcloric timocean surprins în Banat, considerăm că el poate oferi, în pofida dimensiunilor sale reduse, pe de o parte o idee destul de cuprinzătoare asupra modului în care îşi cîntă şi azi timocenii colonizaţi în Banat cîntecul lor popular, păstrînd originalitatea şi tradiţia locurilor de baştină, iar pe de alta aceste rînduri ar putea trezi interesul folcloriştilor noştri muzicali, coregrafi şi etnografi pentru o deplasare şi cercetare mai temeinică, la faţa locului, a teritoriului dintre Văile Mlavei şi Timocului, ca şi din jurul Vidinului locuit în masă compactă de români. S-ar completa în felul acesta, în mod firesc şi cu melodii şi jocuri, culegerile de literatură populară românească sud-dunăreană întocmite de către G. Vâlsan şi G. Giuglea în 1910 — 1911, acad. E. Petrovici în 1937, I. Pătruţ în 1941 şi Sandu Cristea-Timoc în 1943 şi 1967.

---

[5] „Frînturi", „fragmente de cîntece", explicaţie dată de G. Giuglea. Vezi şi nota: I. Pătruţ, *Folclor de la românii din Serbia*, în „Anuarul Arhivei de folclor", VI, 1942, p. 330.

https://biblioteca-digitala.ro

ANEXĂ

ex. 1 FAGUL MIULUI

Allegretto poco rubato (parlando)
Ilie Ignat, 67a
Isăn (Vidu)
În cur - te la Ște - fan Vo - dă, În cur - te la
Ște - fan Vo - dă, Mulți bo - ieri s-au strîns la vor - bă.

În curte la Ştefan Vodă, [bis]
Mulţi boieri s-au strîns la vorbă,
Boierii divanului
Şi cu-ai căimăcanului.
Bea fraţii, să veselea,
Vorba de cine-mi iera?
Tot de Miu haiducu.
Pe Miu de l-or prindea,
Judecată i-or făcea,
Cu moartea că l-or condamna.
Pe ei cine mi-i servea,
Că vezi, Cona, fata mare,
Cu codiţă pe spinare
. . . . .de haiduc
Fetiţa cu meşteşug
Le da vinuri de trei neamuri.
Să vezi vin cu hanason,
Te face din om neom.
Să vezi vin de la Costeşti,
Trei zile nu te trezeşti,
Tocma-n Giurgiu te opreşti.
Toţi boierii să-mbăta.
Dară Cona ce făcea?
Toţi la masă mi-adormea

CÎNTECUL JIANULUI

ex. 2 (baladă)

Pentru text vezi Sandu Cristea-Timoc, *Cintece bătrînești și doine*, nr. 92, p. 218—220.

DĂNUȚĂ, DĂNUȚĂ

ex. 3 (baladă)

https://biblioteca-digitala.ro

— Dănuță, Dănuță,
Puiul meu, drăguț',
Ce stai, te gîndești,
Nu te căs'torești?
— De m-aș căs'toria,
Tăiculița mea
Ș-alu Dumnezeu,
Pe cine-aș lua?
— Ia-o pe Stana,
Pe Stana frumoasa
Din ma'laua noastră,
Cu geana sumeasă,
Cu sprînceana trasă,
Chip de jupîneasă.
Maică-sa colea,
Ia cînd îi afla,
Din gură zicea
Și mi-l întreba:

— Dănuță, Dănuță,
Dragul meu, drăguță,
De te-oi căs'torea,
Nu lua pe Stana,
Că Stana-i frumoasă,
Da e curv-aleasă.
Dănuț n-asculta,
La Stana pleca.
Stana de-l vedea,
Știa ce căta,
Din gură-i zicea:
— Dănuță, Dănuță,
Lumea mea, drăguță,
Tu mă vrei pe mîne,
Eu te vreau pe tine.
Eu am nouă frați
Și noauă cumnate,
Cer cojoace toate
. . . . . .

Variantă de text în completare, vezi nr. 133 *Dănuță* din *Cîntece bătrînești și doine* de Sandu Cristea-Timoc, București, E.P.L., 1967, p. 327.

VOICHIȚA

ex. 4 (baladă)

Mitra Florea - Țăranu, 76 a.
Salcia (Mehedinți)
Allegro (parlando)
1.
2.
La va - le, la va - le Pe-al bu - az de ma - re,
3.
4.
Pe-o gu - ră de va - le Mi - e mi se pa - re.

Pentru text vezi Sandu Cristea-Timoc, *Cîntece bătrînești și doine*, nr. 63, p. 121—122.

* Albia de riu mic la vărsare.

ex. 5 DUNĂRE, DUNĂRE

Lăpădatu Maria 58 a
Cosovo (Vidin)
Allegretto poco rubato (parlando)
1.
2.
Du - nă - re, Du - nă - re, — Drum făr' de pul - be - re
3.
4.
Și făr' de o - ga - și I - ni - ma-m' — se - ca - și.

https://biblioteca-digitala.ro

— Dunăre, Dunăre,
Drum făr'de pulbere
Și făr'de ogași,
Inima-m săcași,

— Voinicelu mamii,
Cum ești curgătoare,
De-ai fi vorbitoare,
. . . . . .

CĂLIN DIN BUCOVĂȚ

ex. 6 (baladă)

Ilie Ighaț, 67 a.
Isăn (Vidin)
Allegretto poco rubato (parlando)
Cînd oi zi - ce po - rumb creț, Cînd oi zi - ce po - rumb creț,
Sînt Că - lin din Vru - co - vă - ți, Sînt Că - lin din Vru - co - văț.

Variantă de text, a se vedea Sandu Cristea-Timoc, *Cîntece bătrînești și doine*, nr. 110, p. 270—273.

DOMNUL ȘTEFĂNIȚĂ

ex. 7 (baladă)

Lăpădatu Maria, 58 a.
Cosovo (Vidin)
Andantino
La ma - să de pia - tră, De neamț a - șe - za - tă, Cu sîr - mă le -
ga - tă, Cu sîr - mă le - ga - tă, Cu sîr - mă le - ga - tă.

Domnul Ștefăniță,
Lumea lui drăguță,
Pe tron se suia
Domniia s-o ia.
Și-el de bucurie
Suie la domniie,
Measăle-ntindea,

Boierii-i poftea
La masa de piatră
Cu sîrmă legată,
De neamț așezată.
Margin'le de os,
Cum îi sta frumos.
. . . . . .

ex. 8 CÎNTEC

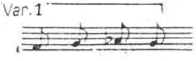
Mitra Florea - Țăranu, 76 a.
Salcia (Mehedinți)
Allegro poco rubato (parlando)
Vai de lin, vai de pe - li nî, Vai de voi - ni -
cul stră - i - nî Ca un me - ri - șor la drum.

https://biblioteca-digitala.ro

Vai de lin, vai de pelini,
Vai de voinicel străini,
Ca un merișor la drum,
Pe el omiză să pun.
Cine pe drum îmi trecea,
Ala mi-l zburăturea
Și crecuțele-i fringea,
Tulpioara lui plîngea.
Dară vîrfu ce-i grăia:
— Taci, tulpină, nu plîngea,
Că nu este vina ta,
Ci e vina cui te-o pus,
Și-a cutărui ce te-a dus,
Cu gard nu te-a ocolit,
Cu pari nu te-a îngrădit,
Taci, tulpină, taci,
Că tot tu le faci;
Și bune și rele,
Junghi inimii mele.

ex. 9 CÎNTEC

Allegretto poco rubato
Vida Vîgă, 58 a.
Negovănuț (Vidin)
Frun-ză ver-de nu-că sac' of o-fi of! Toa-te cră-ci-
le s-a-plea-că, Toa-te cră-ci-le s-a-plea-că.



Frunză verde, nucă sac', of, of! [bis]
Toate crăcile s-apleacă,
Și să-ndoaie la pămînt.
De amurezat ce sînt,
Nu văd iarba pe pămînt,
Nici luna pe cer mergînd.
Nu știu luna pe cer merge,
Sau puica la apă-mi trece,
Să-mi ia apă-ntr-un ulcior
De la neica din izvor,
Să-mi puie la can de dor.
Frunză verde di-un bujor,
La fereastra din obor,
Bate murgu din picior,
Să mergem încetișor
La puica cu capul gol,
— Or' că-o iubesc, or-că mor!
Și să mori și să plesnești,
Pe mine nu mă iubești.
Că m-au mai iubit odată,
Și i-am spus la lumea toată.

ex. 10 CÎNTEC

Andantino sostenuto.
Vida Vîgă, 58 a.
Negovănuț (Vidin)
Măi Ia-co-be, gu-ră crea-ță, As-tă iar-nă
ger și ghia-ță Și ve-neai la
Vi-da-n bra-ță, Și ve-neai la Vi-da-n brață!

https://biblioteca-digitala.ro

— Măi Iacobe, gură creață,
Astă iarnă ger și gheață,
Și veneai la Vida-n brață.
Dar acuma-i cald și bine,
Nu vii, Iancule, la mine.
Ori mumă-ta mi te-nvață,
De nu vii la mine-n brață.
— Muma mea mă-nvață bine
Să vin sara pe la tine,
Să mușc obrazu-al curat,
Numai cu apă spălat,
Făr' de rumeneală dat.
Să vin sara pe-nsărat,
Cînd dușmanii s-au culcat.
Că dușmanii s-au vorbit
Să ne prindă la iubit,
Să ne lege cot la cot,
Să ne rîdă și-un norod.
Și-un norod și-un blăstămat,
Parc-ar fi mare păcat.

ex. 11

CÎNTEC

Vida Vigă, 58 a.
Negovănuț (Vidin)
Moderato
1.
Spu-ne, mai-cu - li-ță, spu - ne, De mai am no-roc pe
2.
lu - me.
3.
Spu-ne, măi - cu - li - ță, spu - ne,
4.
De mai am no - roc pe lu - me, Ma - ma mea.

ex. 12

LUNIȚĂ, LUNIȚĂ

(se cîntă și la nunți)

Luniță, luniță,
Fă-mi-ș luminiță,
Sara pe uliță. [bis]
Eu am însărat*i*
Depărt'șor de sat*i*,
La un colț de gard
C-un voinicel nalt,
Nalt și sprîncenat.
Sprîncenele lui, [bis]
Pana corbului. [bis]
Ochișorii lui,
Două mure negre
'Ntinse pe-un rug verde, [bis]
Rugu la pămînt*i*, [bis]
Neatins de vînt. [bis]
Rugu la răcoare, [bis]
Neatins de soare. [bis]

https://biblioteca-digitala.ro

ex. 13 CÎNTEC

Lăpădatu Maria, 58 a.
Cosovo (Vidin)

Allegretto poco rubato
1.3.
Măi bă - .di - ță, chip· fru- mos— și La pă - du -
2.4.
rea cea— din jos Să căutăm un
5
păl- ti - ne - lî Și să fac lun - tre cu e - lî.
6.

Măi bădiță, chip frumosî,
La pădurea cea din jos
Să căutăm un păltinelî
Și să fac luntre din ielî.
Să despic doauă nuiele,
Să fac doauă lopețele,
Să trec Dunărea cu iele. [bis]
Cînd s-o ivi luna nouă,
Noi să dăm Dunărea-n doauă.
Iacă, soarele-a apus
Și luna s-a ivit sus.
Mîndru trage din lopată,
Trecu Dunărea deodată,
Găsi la valea-nverzită,
Și pe mîndra adormită.
S-o deștept îm vine milă,
Că e tînără copilă,
Și s-o las, îi mor de dor,
Are fața de bujor.
Singură să deștaptă
Și din gură cuvîntă:
Ai venit, ursitul meu,
Mi te-a adus Dumnezeu.

Inf.: „Luat dintr-o carte din România, melodia e a mea".

ex. 14 CÎNTEC

Ilie Ignat, 67a.
Isăn (Vidin)

Andantino
1.
2.
Cînd oi zi - ce u - stu - ro - i, Măi cio-ba - ne, măi.
3.
4.
De - cît ar - gat la cio - co - i Măi cio-ba - ne, măi;
5.
6.
Mai bi - ne ar - gat la o - i Măi cio - ba - ne, măi!

Cînd oi zice usturoi,
Măi ciobane, măi,
Decît argat la ciocoi,
Măi ciobane, măi,
Mai bine argat la oi,
Măi ciobane, măi,
Ziua cu oițele,
Sara cu fetițele.
Cînd oi fi la moartea mea,
Să-mi chemați ibovnica,
Să-mi țină lumănarea,
Să mor cu ochii la ea.

https://biblioteca-digitala.ro

Să-mi facă sicriu de plumb,
Să mă-ngroape mai afund,
De cinci stînjeni în pămînt,
Să nu putrăzesc curînd.
Să putrăzesc la cinci ani,
Nu pe voia la dușmani.

ex. 15 CÎNTEC DE LEAGĂN

Nani, nani, puiu mamii, [bis]
Vină mîță, de-i dă țiță, [bis]
Și tu știucă, de mi-l culcă,
Și tu pește, de mi-l crește,
Și tu soamne, de-l adoarme.
Liu, liu, liu, liu, pui de om,
Vin' la daica* să te-adorm.

* Maica, dada.

ex. 16 PĂPĂRUDĂ

Păpărudă, rudă,
Ia ieși de ne udă
Cu căldarea plină
Ploaia ca să vină,
Cu găleata rasă
Ploile să varsă.
Unde dai cu sapa,
Să curgă ca apa,
Unde dai cu plugu,
Să curgă ca untu,
Cine dă cu ciobu,
Să nu-i mai dea domnu,
Cine dă cu sute,
Dumnezeu ajute.

BOCET

ex. 17 (la fată)

Mariţo, răsura mea,
Deschide, maică, ușa,
Ca să-ţi văd căştioara,
Să dau cu mătura-n ea.
Mariţo, tînăra mea,
Nu-ţi pare rău de maica?
'Ntoarce-te cu inima,
Și vină la căştiorea,
Ca să creşti fetiţa ta.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

RÎŞCULIŢA—UN SAT SPECIALIZAT ÎN PRODUSUL SPETELOR DE ŢESUT*

RADU. OCTAVIAN MAIER

În cele ce urmează ne propunem să prezentăm cîteva date, de interes etnografic, privitoare la un sat specializat în producerea spetelor de ţesut din Munţii Apuseni; este vorba de Rîşculiţa, din actualul judeţ Hunedoara.

După datele culese pe teren, reiese că Rîşculiţa este unul din cele mai vechi sate specializate în meşteşugul producerii spetelor pentru războiul de ţesut. Iniţial acest meşteşug se pare că era practicat mai ales de bărbaţi, femeile fiind ajutoarele lor. Apoi, cu timpul, a devenit un meşteşug aproape exclusiv al femeilor.

Pînă în deceniul al 4-lea al veacului nostru, acest meşteşug sătesc a fost cel mai răspîndit, fiind şi sursa cea mai importantă de venit a locuitorilor din Rîşculiţa. Aproape în fiecare casă, din cele peste 200 cîte sînt în sat, se lucrau spete de către femeile de toate vîrstele, predominînd însă cele bătrîne peste vîrsta de 65 de ani.

Valorificarea şi comercializarea spetelor a fost totdeauna o muncă efectuată doar de către bărbaţi. În lunile de toamnă tîrzie, iarna şi primăvara timpurie, bărbaţii tineri, ocupaţi cu agricultura redusă a zonei şi cu creşterea vitelor, erau antrenaţi în valorificarea spetelor. Femeile, care nu aveau în familie un bărbat, recurgeau la serviciile intermediarilor („sfîrnarilor") pentru vînzarea spetelor. Spetele erau cumpărate cu o sumă relativ mică, iar apoi vîndute în drumurile prin ţară la un preţ mai mare decît cel plătit, de unde rezulta un cîştig pentru negustor.

Astăzi numărul celor care mai confecţionează spete pentru războiul de ţesut a scăzut la circa 30 de persoane, datorită faptului că foarte mulţi dintre locuitorii Rîşculiţei s-au încadrat în cooperativa agricolă de producţie. O altă categorie de bărbaţi, în ultimii 20 de ani, au devenit muncitori minieri la întreprinderile din Brad, Gura Barza etc.

Este de menţionat faptul că aceşti muncitori nu s-au strămutat din satul respectiv la noul loc de producţie decît în cazuri izolate. În noua lor îndeletnicire, ei fac zilnic naveta cu maşina specială a minie-

* Unele aspecte ale acestui meşteşug au fost studiate şi de alţi etnografi.

Rev. etn. folc., tom. 13, nr. 3, p. 275–279, Bucureşti, 1968

6 – c.5260

https://biblioteca-digitala.ro

rilor, pusă la dispoziție de întreprinderea la care lucrează. În aceste condiții noi de muncă, unii nu au rupt încă definitiv legătura cu vechea lor ocupație de a produce spete, meșteșug moștenit din tată în fiu. O parte dintre ei, în timpul concediului de odihnă, lucrează spete ori pleacă cu spetele, produse în familie, pentru a le vinde. Numărul lor

Fig. 1. — Confecționarea spetelor, fază de lucru.

este însă foarte restrîns. Astăzi, o dată cu prătunderea unui mare și variat număr de țesături în toate magazinele sătești, nevoia de a țese la război pînza necesară îmbrăcămintei a scăzut simțitor. Se lucrează mai mult pentru țesăturile mai groase, țoale, pături, covoare, preșuri, păretare, pănură, dimie etc. O altă cauză, de fapt amintită, o constituie faptul că foarte mulți locuitori au devenit muncitori calificați în diferite întreprinderi noi din zona Bradului, adăugîndu-se celor ce lucrau și înainte în marea industrie de stat.

Producția spetelor pentru războaiele de țesut a fost, în ultimele două-trei secole, o sursă principală de venituri a locuitorilor din Rîșculița, ceea ce a dus la specializarea satului în acest meșteșug. Produsele de calitate ale spătarilor din Rîșculița și bogata lor experiență în mese-

https://biblioteca-digitala.ro

rie i-au făcut să fie cunoscuți aproape în toată țara ca cei mai de seamă meșteșugari în producția de spete pentru războiul de țesut. Cu spete din Rîșculița erau împînzite toate regiunile țării: Banatul, Transilvania, Maramureșul, Moldova, Oltenia, Muntenia și Dobrogea. Producția de spete din Rîșculița oscilează anual între 3 000 și 5 000 mii de piese.

În ceea ce privește organizarea muncii, constatăm o diviziune de vîrstă a muncii între femeile din aceeași familie.

În cele ce urmează ne propunem să prezentăm pe scurt procesul de muncă, uneltele și valorificarea spetelor de spătarii din Rîșculița, cît și semnele specifice spetelor, care le indică mărimea.

Pentru producerea spetelor spătarul alege lemnul cel mai bun, care să corespundă din toate punctele de vedere procesului tehnic de confecționare. Esențele lemnoase folosite sînt alunul, stejarul, răchita și plopul, din care se alcătuiesc părțile componente ale spetelor: babuștele, dinții, formele și ața.

Babuștele, părțile spetei dispuse paralel, două cîte două, în ambele părți, între care se fixează „dinții spetei", sînt făcute din lemn de stejar. Ele trebuie să fie deosebit de elastice și foarte subțiri ca diametru nedepășind cu nimic grosimea unor paie mai groase. Babuștele formează scheletul spetei. Pentru executarea acestor părți sînt necesare o deosebită dexteritate și o îndelungată practică.

Dinții spetelor se lucrează întotdeauna din lemnul verde de alun. Alunul trebuie să fie neapărat drept și fără noduri și să se despice ușor. După ce dinții au fost desfăcuți cu un cuțit special numit „cuțit cîrn", care se ascute numai într-o parte (pentru a se forma un unghi de 45° între dinte și cuțit), meșterul trage dinții pe „potlog". Potlogul este făcut dintr-o bucată de piele mai groasă, prevăzut cu două ațe la capete, cu ajutorul cărora se leagă foarte strîns peste genunchi. În prealabil, genunchiul este înfășurat cu o cîrpă pentru a fi ferit de o eventuală rănire. Făcutul dinților de spete este cu predilecție o muncă executată de femei. După executarea dinților, aceștia sînt legați în mănunchiuri numite „pitușe", care apoi se pun la sobă ori la soare pentru a se usca.

Între „cornurile" sau capetele spetei se leagă cu ață așa-numitele „forme" care încheie spetele. Ele dau lățimea sau înălțimea spetei. Pe „forme" se taie întotdeauna semnele care indică mărimea deschiderii spetelor.

Pentru confecționarea spetelor este nevoie de o „ață" specială, pe care meșterii o pregătesc singuri din cînepă. Această ață este toarsă astfel încît să fie mai plinuță și mai rezistentă. În acest scop se toarce numai fuiorul, care apoi se răsucește în două. După ce firul a fost răsucit, se „ghemuiește" și se dă cu rășină de brad. Pentru a nu se lipi de mînă la întrebuințare, meșterul are alături o cutie cu untură de porc sau o bucată de slănină cu care se unge pe mîini. Fiecare dinte al spetei se leagă cu un nod, unul pe dreapta altul pe stînga, în ambele părți. Acest proces se continuă pînă se leagă spata și la capătul celălalt, cu ajutorul formei (fig. 1).

După ce spata a fost terminată de „îndințat", se curăță la capete și pe margini cu „cuțîtul cîrn". Adevărata măiestrie începe însă abia acum, după ce a fost curățată de așchii (procedeu numit „din cel

https://biblioteca-digitala.ro

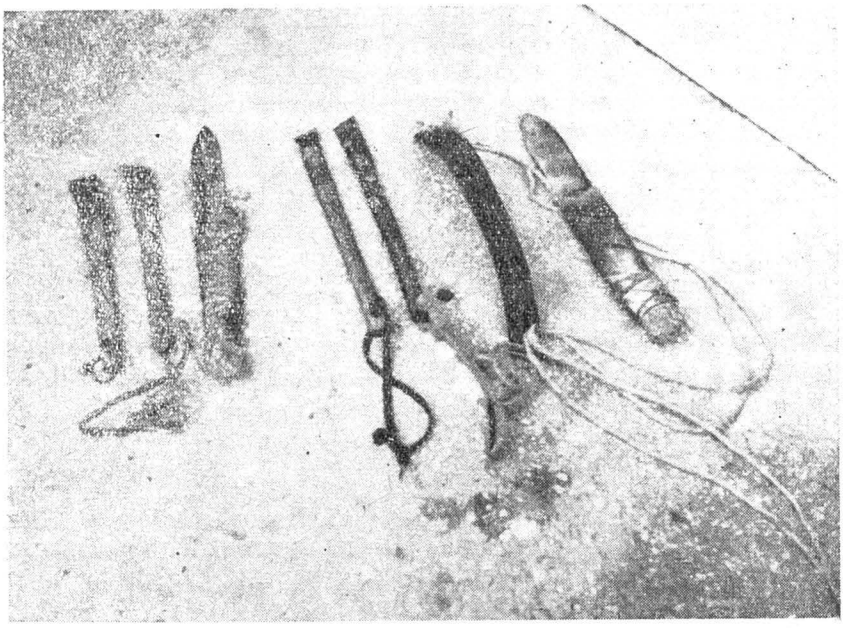


Fig. 2. — Uneltele spătarilor.

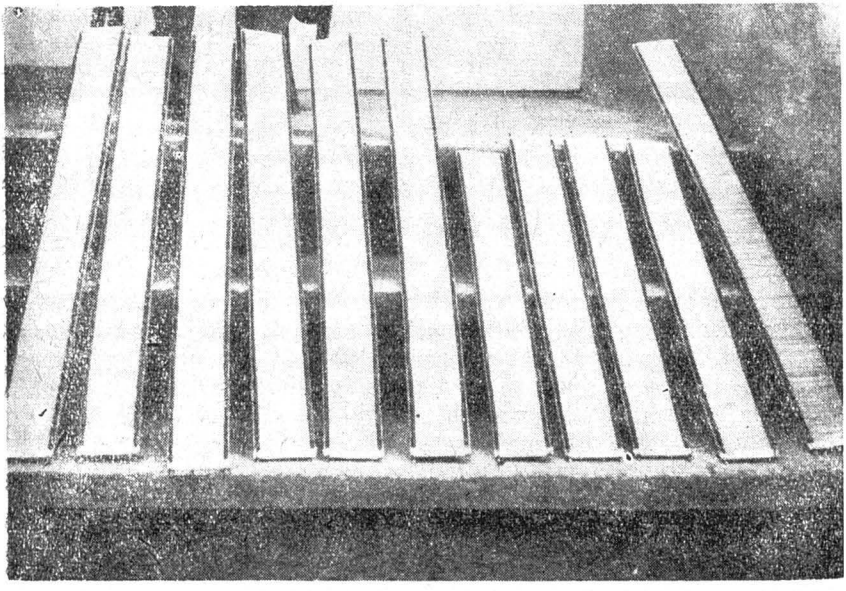


Fig. 3. — Mărimea spetelor*.

* Fotografiile — R.O. Maier.

https://biblioteca-digitala.ro

mare"). De astă dată meșterul șlefuiește fiecare dinte în parte, pe ambele părți, cu alt cuțit special numit „sînceu" sau „sînceauă", dîndu-i astfel aceeași lățime și grosime și lustruindu-l pentru a nu rupe firele în timpul țesutului (fig. 2). Dacă nu se fac toate aceste operații tehnice, spetele sînt de o calitate inferioară și rup firele urzelii. Spetele sînt de mai multe categorii: 1) spete pentru țesut pînza din in și cînepă; 2) spete pentru țesături de lînă; 3) spete pentru țesături de covoare; 4) spete destinate țesutului fin de bumbac. Cele pentru cînepă și in sînt mai rare, căci aici firul urzelii este mai gros, cele pentru lînă și covoare sînt mult mai rare, deoarece firul urzelii este foarte gros, iar cele pentru bumbac trebuie să aibă dinții foarte deși din cauza firului foarte subțire. Desimea dinților la spete este în directă legătură cu ața cu care sînt legați. Pentru spetele dese se întrebuințează ața subțire, pentru cele cu dinți rari ață mai groasă, distanța dintre dinții spetelor trebuind să fie egală cu grosimea aței cu care sînt legați.

Spetele trebuie să aibă un „rost", o lățime, care este în fond lățimea urzelii de țesut. Aceasta se măsoară cu o unitate aparte de măsură numită „păpușă". Fiecare „păpușă" este formată dintr-un număr fix de „dinți". Mărimea spetelor cu păpuși variază de obicei de la 8 la 32 de păpuși.

Meșterii din Rîșculița au ajuns să cunoască necesitățile cumpărătorilor foarte bine, încît atunci cînd plecau într-o anumită regiune luau numai spete de mărimea cerută; după cum afirmă ei, pentru „Cîmpia Dunării" luau spete numai între 16 și 32 de păpuși, pentru Podișul Transilvaniei și Depresiunea Maramureșului luau spete între 8 și 10, dar cele mai multe între 11 și 12 păpuși. Pentru numărul păpușilor au semne specifice pe care le crestează cu cuțitul pe „formele" spetei în felul următor: 8 păpuși = ////, 9 = /, 10 = V, 11 = VI, 12 = VII, 20 = VV, 24 = VIIIIV, 25 = VIIIIIV, 30 = VVV, 32 = VIIVV păpuși (fig. 3).

Notate acasă după numărătoarea păpușilor, spetele erau puse în saci cu notația către gura acestora. Sacii erau purtați sub forma unor desagi unul în spate și altul în față. Spătarii își valorificau spetele prin troc, la bună învoială, schimbîndu-le pe produse alimentare, în special grîu și porumb. Cînd se aduna o cantitate mai mare de produse, acestea erau expediate acasă cu ajutorul poștei, deoarece nu plecau niciodată cu mijloace proprii de transport. Acum spetele se vînd la piață; costul unei spete variază după desimea spetei și numărul păpușilor.

În concluzie, putem spune că acest meșteșug sătesc pe cale de dispariție a contribuit din plin la menținerea pe o scară largă a războiului de țesut pînă în zilele noastre.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

FOLCLORISTUL DUMITRU FURTUNĂ

S-au împlinit trei ani de la trecerea din viaţă a cărturarului Dumitru Furtună din Dorohoi, cunoscut teolog, folclorist, istoriograf şi literat[1].

Ca elev şi student, Furtună a petrecut vacanţele în satele Mănăstireni, Bozieni şi Vlăsineşti, cunoscînd astfel ţărănimea de pe valea Jijiei şi Başăului, din Moldova de nord. A cules — cu stăruinţă şi pasiune — material folcloric din ce în ce mai valoros. Avea îndemn de la „tata bătrîn" — Toader Furtună —, ţăranul care pentru deşteptăciunea lui trecea drept un înţelept al văilor, şi de la bunica dinspre mamă — Maria Topală —, vestită prin sfătoşenia ei. A ascultat cu nesaţ pe moş Panaite din Mănăstireni, pe Gheorghe Ungureanu din Bozieni, care ştia 101 poveşti şi le spunea numai noaptea, pe Neculai Scutelnicu din Drăguşeni, cel cu poveşti fără număr, şi pe mulţi alţi vestiţi povestitori din sate.

Pe vremuri exista o tradiţie în şcolile normale şi seminarii, ca elevii din ultimele clase să se ocupe cu culegeri de folclor. Astfel exista şi la Seminarul din Iaşi un cerc de folclor, pe care l-a condus Furtună. Materialul, cules de elevi, era trimis la revista „Ion Creangă" din Bîrlad. În mai 1910, revista a publicat *O seamă de cuvinte din Mănăstireni*, cu care Furtună şi-a început cariera de publicist.

Dumitru Furtună a tipărit, încă din timpul studenţiei, principalele sale lucrări de folclor. În 1912, *Izvodiri din bătrîni* cu 15 poveşti; în 1913, *Vremuri înţelepte* (93 pagini) cu 37 de povestiri, snoave şi legende; în 1914, *Cuvinte scumpe* (144 pagini) cu 126 de glume, povestiri şi legende; în 1915, *Firicele de iarbă* (115 pagini) cu 32 de povestiri şi legende. Cea de-a doua şi cea de-a treia lucrare au fost tipărite de Academie. În referatul său, Andrei Bîrseanu scrie despre povestirile lui Furtună: „multe sunt aşa de bine scrise, încît îţi aduc aminte de vioiciunea şi hazul povestirilor lui Ion Creangă". Iar în altă parte: „Dumitru Furtună este un povestitor iscusit care ştie să prindă vioiciunea, gluma şi satira povestitorilor din popor şi se pricepe să redea într-un grai firesc şi cît se poate de apropiat de felul de gîndire şi de vorbire al ţăranului nostru".

Moartea prea timpurie a lui Tudor Pamfile (la 16 octombrie 1921) a îndurerat adînc pe folcloristul dorohoian, care s-a hotărît să-i continue opera. Revista „Ion Creangă", întemeiată în 1908 de Mihai Lupescu şi apoi condusă de T. Pamfile, şi-a încheiat activitatea aproape cînd să împlinească 14 ani de apariţie. Dumitru Furtună a scos la Dorohoi o revistă pentru limbă, literatură şi artă populară, denumită „Tudor Pamfile". Primul număr s-a tipărit la

[1] D. Furtună s-a născut la 26 februarie 1890, în satul Tocileni, în apropiere de Botoşani. Era fiul preotului Grigore Furtună, originar din Mănăstireni, şi al Sultanei lui Ion Topală de la Bozieni, pe Başău, lîngă Săveni. Rămas orfan de ambii părinţi la vîrsta de 8 ani, a fost crescut de bunicul său, ţăranul Toader Furtună din Mănăstireni. A învăţat la Seminarul „Veniamin Costache" din Iaşi (1902—1910) şi a urmat Facultatea de teologie la Bucureşti (1910—1914). A fost preot la bisericuţa de lemn din Dorohoi (1915—1940) şi profesor la mai toate şcolile secundare din Dorohoi (1915—1950). S-a stins din viaţă în noaptea de 14 spre 15 ianuarie 1965, după cîţiva ani de grele suferinţe fizice şi morale.

Rev. etn. folc., tom. 13, nr. 3, p. 281—289, Bucureşti, 1968

https://biblioteca-digitala.ro

1 februarie 1923. Pînă în 1928 au apărut 23 de numere. Revista a publicat toate genurile și speciile de folclor. A avut 112 colaboratori, grupînd pe mai toți cei ce au scris la „Ion Creangă". Mijloc de întreținere a fost numai abonamentul ; în 1923 din 1 500 de abonați au achitat costul numai 300. Cînd Dumitru Furtună — copleșit de greutăți materiale — n-a mai fost în stare să contribuie personal, revista și-a încetat apariția.

În 1927, folcloristul a publicat *Cîntece bătrînești din părțile Prutului* (127 pagini) cu 67 de balade. În 1939, volumul *Izvoditi din bătrîni* a fost retipărit și premiat de Academie.

Pînă la cel de-al doilea război mondial, Dumitru Furtună a adunat mereu folclor, cu hărnicie de albină și cu îndărătnicie de furnică. A cutreierat meleagurile Dorohoiului și Botoșanilor iscodind mereu, însemnînd și strîngînd comori ale înțelepciunii populare. Înainte de 1944 Furtună adunase atîta material istoric și folcloric, încît i-ar fi trebuit patru vieți ca să-l valorifice în întregime. Cînd frontul de luptă s-a apropiat de Dorohoi, nici Academia, nici Ministerul Învățămîntului, nici autoritățile locale n-au dat atenție cererilor sale deznădăjduite, de a pune la adăpost uriașa sa comoară culturală. Cînd s-a întors din refugiu de la Caracal, în primăvara anului 1945, a găsit doar un amestec jalnic de hîrtii, în cea mai mare parte degradate ; tot ce era valoros dispăruse. Artur Gorovei care a cunoscut acest dezastru a rămas profund impresionat, atît de durerea prietenului său, cît și de pierderea iremediabilă a atîtor bunuri culturale.

Ca om, Dumitru Furtună era un original : avea minte sprintenă, istețime și deșteptăciune de om din popor. Țărănia sa se arăta în umorul său sănătos ; presăra discuția cu glume, pilde, proverbe și zicători. Povestea frumos și vorbea limba molcomă a țăranului din nordul Moldovei. „Eu am învățat graiul românesc — spunea el — de la bunicul de pe tată și de la bunica de pe mamă". Dumitru Furtună a fost toată viața un țăran veritabil, doar școlit și îmbrăcat în sutană. Dacă n-ar fi învățat carte și dacă ar fi rămas în sat, la Mănăstireni sau la Bozieni, ar fi fost — ca și bunicul său — un înțelept al văilor.

★

Din cele 452 de titluri pe care le-a publicat Furtună, 78 sînt cu subiecte de folclor ; cinci sînt volume, iar 73 sînt articole, apărute în diferite reviste.

Folcloristul a dat atenție tuturor genurilor de folclor, cu speciile respective. A strîns cîntece ostășești din scrisorile trimise de pe front, în primul război mondial. A cules cîntece bătrînești din părțile Prutului, Bașăului și Jijiei ; unele sînt din Mănăstireni, auzite de la bunicul său. Furtună observa că baladele se răresc tot mai mult și-era de părere să se întocmească un corpus pentru cîntecele bătrînești, cu tot ce privește viața și melodia lor [2].

În 1939 Artur Gorovei a lăudat „minunatul volum" de *Izvoditi* ale prietenului său din Dorohoi. „Limba curată te ademenește ; ai crede că citești pe Creangă. Scriind această carte, Dumitru Furtună s-a dovedit a fi un folclorist în fond și un artist în formă" [3].

În opera folclorică a lui Furtună se găsește și literatură aforistică (proverbe și zicători, pilde și sfaturi, vorbe cu tîlc) ; nu lipsesc din culegerile sale nici blesteme, sudalme, jurăminte hazlii și urări glumețe. A cules și a publicat superstiții, cresuri, credințe, semne și presimțiri, farmece, vrăji și descîntece. A fost preocupat mai ales de folclorul obiceiurilor și datinilor. D. Furtună a opinat că viața sufletească a neamului nu se poate ține fără datini ; ele au cu atît mai multă valoare, cu cît sînt mai vechi, mai neaoșe și mai cinstit păstrate. Obiceiurile străbune trăiesc într-o desăvîrșită armonie cu întreaga ființă a neamului [4].

---

[2] D. Furtună, *Cîntece bătrînești din părțile Prutului*, p. 14.

[3] Artur Gorovei, *Un povestitor iscusit : D. Furtună*, în „Cuget clar", (N.S.), an. IV, 1940, nr. 31, p. 485.

[4] D. Furtună, *Obiceiuri străbune*, în „Gazeta Dorohoiului", 25 decembrie 1925 ; *Ce sînt datinele*, în „Poporul românesc", an. I, februarie 1931, nr. 3 ; *Datina*, în „Albina", 25 august 1936.

https://biblioteca-digitala.ro

Dumitru Furtună a alcătuit studiul *Plugușorul la români* (de 288 pagini) cu 29 de plugușoare, cele mai multe din satele în care folcloristul și-a trăit copilăria și tinerețea. Într-o introducere de 33 de pagini a descris datina și modul cum se practică în nordul Moldovei. Manuscrisul, gata pentru tipar, se află depus la Academie ; e o lucrare valoroasă, ce merită a fi cunoscută de specialiști și de publicul iubitor de folclor.

Ca să prezinte obiceiurile și datinile ce se practică în satele din județele Dorohoi și Botoșani, la sărbătorile de iarnă (colinde, steaua, malanca, uratul, capra, călușul, semănatul), Dumitru Furtună a alcătuit o piesă de teatru : *Vacanța Crăciunului*, în două acte. Începînd din 1915, piesa a fost reprezentată ani de-a rîndul de elevii școlilor secundare din Dorohoi.

A fost de asemenea preocupat de cîntecul, dansul, portul de la sate și mai ales de limba poporului.

Dumitru Furtună a fost folclorist nu numai pentru că a cules și a publicat material cultural din popor, dar și pentru că și-a spus cuvîntul în unele probleme de folclor. El crede — astfel — că actul de creație, la origine, este individual, iar dacă produsul place, colectivitatea îl acceptă și îl consacră. Produsul e mereu supus exigenței gustului popular și circulă atîta vreme cît place. În fiecare sat există individualități creatoare și folcloristul a identificat pe unele din ele, la Mănăstireni, la Bozieni și în alte localități.

Selecția produselor populare și difuzarea lor se fac la șezătoare, care — arată Furtună — este școala tradițională de cultură a satului. Aceste produse circulă oral, sub masca anonimatului, ceea ce contribuie la șlefuirea și selectarea continuă a materialului și la formarea de variante.

Un mare rol pentru circulația produselor populare îl au bunii povestitori. Furtună observă că meșteșugul povestirii se află în stăpînirea gospodarilor mai puțin înstăriți. În general, românul e vorbăreț. Despre Gheorghe Vieru, dintr-un sat din nordul județului Dorohoi, Furtună scria : „De cînd sunt, n-am văzut un asemenea povestaș. Nu-i chip a începe despre ceva și el îndată pornește de la capăt povestea lui. El veșnic spune : cît are să trăiască are să fie toaca satului. Cînd am întrebat de acel sătean ce fel de om este, mi-au spus cu toții : Apoi de minciuni să nu-l cauți" [5]. Furtună a întîlnit mulți povestitori în partea cîmpului, pe valea Jijiei de sus și a Bașăului. Se revizuiește astfel părerea celor care au atribuit darul povestirii numai locuitorilor de la munte. Prin culegerile sale bogate, Furtună a dovedit că în Moldova de nord, de la poalele codrului Herței în jos, între Siret și Prut, se găsesc importante zăcăminte folclorice și care doar trebuie cercetate și puse în valoare. Este apoi interesantă observația folcloristului că deținătorii de folclor autentic sînt mai ales ciobanii și păstorii, care pe acea vreme erau cu toții neștiutori de carte.

Dumitru Furtună a militat pentru adunări și congrese ale folcloriștilor. Încă din 1918 a propus înființarea unor catedre de folclor la școlile normale și seminarii [6].

A scris despre mai toți folcloriștii români și a arătat deosebită înclinare față de Gorovei și Pamfile, cu care a avut relații de prietenie. Pe cel dintîi îl considera decan al folcloriștilor și misionar în slujba binelui și frumosului [7].

Cei trei folcloriști moldoveni : Gorovei, Pamfile și Furtună au avut aceeași carieră culturală. Toți trei au fost intelectuali de valoare, legați sufletește de modeste tîrguri provinciale. Au cunoscut și au iubit țărănimea și au arătat admirație desăvîrșită pentru Ion Creangă. Toți trei și-au închinat cinstita lor activitate cercetărilor de folclor și au condus reviste în această materie. În culegerile ce au publicat, și-au dat silința să păstreze puritatea textului popular. Deviza fusese lansată de Gorovei, încă din 1892, la apariția revistei „Șezătoarea" : „Ne vom da străduința să luăm totul de la izvor".

---

[5] D. Furtună, *Cuvinte scumpe*, p. 2.

[6] D. Furtună, *Păreri și propuneri*, Dorohoi, 1918, p. 10—22.

[7] D. Furtună, *Un dascăl minunat : Artur Gorovei*, în „Cuget clar", (N. S.), 1 iunie 1939, p. 748

https://biblioteca-digitala.ro

Astăzi cercetările de folclor se întreprind în condiţiuni deosebite de cele din trecut: există un institut anume, cu specialişti în materie, cu metodologie ştiinţifică şi aparatură tehnică, cu arhivă şi reviste de specialitate. Dar oricît ar progresa ştiinţa folclorului, munca pionierilor în acest domeniu nu va fi niciodată nesocotită; astfel şi Dumitru Furtună va fi preţuit totdeauna, ca un harnic şi valoros folclorist al meleagurilor boloşănene şi dorohoiene.

Eugen D. Neculau

FELIX KARLINGER şi B. MYKYTIUK, *Legenden märchen aus Europa*, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf—Köln, 1967, 312 pag.

De cîţiva ani, colecţia cu faimă binemeritată *Die Märchen der Weltliteratur*, întreruptă de împrejurările războiului, a început să fie întregită cu noi volume. Condusă vreme îndelungată de Friederich von der Leyen, cunoscutul basmolog decedat de curînd, ea a fost preluată de Kurt Schier şi Felix Karlinger sub auspiciile aceleiaşi edituri a lui Eugen Diederich. Ultimul volum din această serie e *Legendenmärchen aus Europa*. Autorul, Felix Karlinger, profesor de romanistică la universitatea din Salzburg, e cunoscut prin studiile sale despre naraţiunile populare şi prin colecţiile de poveşti italiene (*Das Mädchen im Apfel*, München, 1964), mediteraneene (*Inselmärchen des Mittelmeeres*, 1962) şi spaniole (*Spanische Märchen*, 1965), ultimele două publicate în seria *Die Märchen der Weltliteratur*. Spre deosebire de celelalte volume din această colecţie, cel despre basmele-legende e axat o dată pe o specie literară cu contururi deosebit de flexibile, apoi pe o arie extranaţională, cuprinzînd naraţiuni de la toate popoarele Europei, fiecare fiind reprezentat prin 1—6 poveşti. Din capul locului, lucrarea a întîmpinat dificultăţi mari. În primul rînd, a traduce din aproape toate limbile europene — căci puţine au fost traduse anterior în germană — şi mai cu seamă din dialecte înseamnă un cumul uriaş de dificultăţi care cu greu pot fi înlăturate. Cu ajutorul slavistului Bohdan Mykytiuk şi a altor colaboratori, Felix Karlinger a reuşit să ne dea o colecţie care se citeşte cu plăcere de orice iubitor de literatură. Trebuia apoi ca fiecare popor să fie reprezentat prin naraţiunile care îi sînt oarecum specifice. Problema e deosebit de spinoasă în stadiul actual al cercetărilor, cînd este încă problematic a afirma că cutare tip e propriu numai cutărui popor. Autorul a învins cu succes şi această dificultate, prezentînd naraţiuni care, prin coloritul lor şi prin unele localizări, poartă pecetea provenienţei lor naţionale. În plus, autorul s-a străduit să evite repetarea unor tipuri de largă circulaţie, căci cele cîteva episoade sau motive care se repetă — fenomen cît se poate de firesc în naraţiunile populare — sînt prea puţine pentru a ştirbi varietatea volumului. Colecţia cuprinde 95 de naraţiuni provenind de la 35 de popoare europene (inclusiv una evreiască).

Repertoriul românesc e reprezentat prin trei naraţiuni (nr. 40, 41, 42), ultimele două luate din *Antologia de proză populară epică*, Bucureşti, 1966, vol. II, p. 441, 477, iar prima din colecţia inedită a autorului (*Die junge Gemeinde*). Din păcate, Karlinger nu arată localitatea de unde a cules-o, dar din context se vede că e vorba de un teritoriu dominat de turci, încît bănuim că naraţiunea provine de la aromâni, în orice caz din ţinuturile de la sudul Dunării. De altfel, autorul — care ne-a vizitat ţara — ne cunoaşte atît limba, cît şi folclorul (am aflat că a ţinut şi un curs despre basmele româneşti); nu poate decît să ne bucure că un romanist se ocupă şi cu cercetarea folclorului românesc.

Volumul e orientat spre o specie mixtă, basm-legendă, care înseamnă, în accepţia pe care i-au dat-o cercetătorii, mai cu seamă cei nordici, basm în a cărui ţesătură s-au infiltrat elemente şi episoade creştine, mai cu seamă cele două personaje pelegrine, Dumnezeu (Isus) şi Sf. Petru. Antti Aarne şi colaboratorii i-au fixat un loc în cadrul basmului propriu-zis, înaintea basmului nuvelistic, adică tipurile 750—849. Distribuirea acestora a fost cam arbitrară şi cercetători ca C. W. von Sydow au arătat cu îndreptăţire cum unele tipuri de basm-legendă,

https://biblioteca-digitala.ro

potrivit clasificării autorilor catalogului, au fost clasificate printre cele fantastice (*Ivan Turbincă, Moartea naşă etc.*). Lectura acestui volum întăreşte obiecţiile amintite şi arată cu ce uşurinţă se petrece intruziunea elementelor creştine, adesea chiar în basmele despre animale, cum se vede în varianta franceză a lui AT 123 (*Capra cu trei iezi*). Această permeabilitate a basmului-legendă, specie mixtă, ce se hrăneşte din cele două specii învecinate, îngreuiază considerabil definirea caracteristicilor şi în consecinţă clasificarea tipurilor componente. Unele sînt apropiate basmului — ceea ce a determinat pe Aarne şi colaboratori să le insereze printre basmele fantastice —, altele sînt atît de asemănătoare legendelor, încît pot fi puse cu uşurinţă în această categorie şi uneori aceasta pare soluţia mai nimerită. În genere, graniţele informe, cu forme tranzitorii, sînt o caracteristică bine cunoscută a speciilor folclorice.

În *Postfaţă* (p. 279—289), Karlinger discută, succint dar cu miez, problematica legată de caracterul mixt al speciei, cu incertitudinile pe care le generează. Autorul arată că delimitarea speciei se clarifică prin situaţia povestitului, prin funcţia ei şi prin elementele conţinutului. Karlinger scoate în evidenţă rolul important al mănăstirilor în difuzarea acestei specii. E vorba de călugării puţin ştiutori de carte, cărora legenda fixată în textele sacre le rămînea inaccesibilă, dar deosebit de aplecaţi către basmul tradiţional în care se inserau cîteva elemente creştine pentru a le înlătura profilul profan. Autorul previne pe cititor că nu mediile mănăstireşti au fost creatoarele acestei specii mixte, dar ele au cultivat-o şi au contribuit la răspîndirea ei, poate şi creînd unele tipuri. Supoziţia e verificată de materialele bogate pe care autorul le-a cules prin mănăstiri, din care o mică parte au intrat în această antologie. În fond, basmul-legendă e în cadrul poveştilor ceea ce e colinda religioasă între urările sărbătorilor de iarnă. Amîndouă s-au altoit pe specii preexistente, introducînd elemente la care doar forma, cîteva determinante sînt creştine, restul fiind pe de-a-ntregul plăsmuit de mentalitatea populară în episoade apocrife, inexistente în textele canonice şi adesea în opoziţie cu acestea. Aşa se şi explică uşurinţa cu care se pot insera atare elemente în tipurile tradiţionale profane, antologia lui Karlinger fiind deosebit de revelatorie sub acest aspect. Autorul arată că şi funcţional basmul-legendă se apropie de basmul obişnuit, fiindcă *delectatio* primează faţă de *prodesse*, care caracterizează legenda propriu-zisă. Apoi, cu privire la conţinut, Karlinger arată că deosebirea dintre cele două specii amintite e vizibilă mai cu seamă în figura eroului. Cel din legendă are caracteristici aparte, apare ca atare încă din leagăn, pe cînd cel din basm-legendă e pe deplin umanizat, semenul tuturor, mînat de aceleaşi nevoi şi dorinţe. Această caracteristică a permis unor basme legende de a căpăta un colorit — adesea puternic accentuat — de snoavă.

Autorul constată că basmul-legendă e viu în ţările din răsăritul şi nordul Europei, adică în zonele ortodoxe şi catolice, pe cînd în ţinuturile protestante el e rar şi reprezintă de obicei o rămăşiţă din tradiţia anterioară Reformei. Karlinger chiar constată un stil proaspăt şi viu în răsăritul şi sudul Europei, pe cînd în teritoriul german stilul a fost modelat de cel al basmelor fraţilor Grimm.

În încheiere, Karlinger subliniază numărul extrem de redus al studiilor referitoare la atare naraţiuni. Ca urmare, o serie de probleme, ca de pildă relaţiile dintre poezia medievală a trubadurilor şi basmele-legendă, apoi cele dintre cărţile populare şi acestea, rămîn încă în umbră.

Cu toate dificultăţile semnalate, Felix Karlinger ne-a dat o antologie care oglindeşte fizionomia complexă a acestei specii şi prin aceasta a făcut-o familiară nu numai specialiştilor, ci şi celorlalţi iubitori de literatură.

Ovidiu Bîrlea

https://biblioteca-digitala.ro

GEORGE PETER MURDOCK, *Culture and Society. 24 Essays*, University of Pittsburgh Press, 1965, 376 p. + 6 tabele

Oferind o largă şi judicioasă selecţie a operei ştiinţifice, concepute în răstimpul a trei decenii, aparţinînd unuia dintre „liderii" antropologiei sociale şi culturale, după cum îl caracterizează prefaţatorul A. Spoehr pe autor, volumul în discuţie constituie, de fapt, o semnificativă trecere în revistă a evoluţiei cercetărilor contemporane în acest domeniu. Cercetător, profesor şi animator, participant la cele mai de seamă dispute de idei ale disciplinei, nu o dată cu puncte de vedere definitorii, mai ales în ceea ce priveşte problema structurii sociale şi cea a metodelor comparative, prin exemplul contribuţiei sale ştiinţifice, G. P. Murdock demonstrează aportul studiului culturii primitive şi al celei populare, alături de investigaţiile istorice, la elucidarea unor aspecte privind căile şi destinele civilizaţiei moderne [1].

Problematica şi structura volumului, deosebit de bogate şi variate, ilustrează nu numai polivalenţa preocupărilor celui care a fost, pe rînd, preşedinte al Asociaţiei americane de antropologie, al Societăţii americane de etnologie şi al celei de antropologie aplicată, fondator al reputatei „Ethnology", ci şi caracterul unitar şi sistematic al concepţiei sale de cercetare. Căci preocupîndu-se, în principal, de elucidarea raportului dintre fenomenul cultural şi cel social, savantul american dezbate în capitole individualizate, dar riguros raportate printr-o circumscriere teoretică şi metodologică unitară, cele mai importante probleme ale disciplinei afectate: *Antropologia şi ştiinţele înrudite*, *Natura culturii*, *Dinamica modificării culturale*, *Organizarea socială*, *Religie, ceremonial şi recreare*, *Comparaţia interculturală*. Toate acestea fac ca volumul în discuţie să depăşească importanţa unei simple culegeri de studii, cum modest se intitulează, căpătînd, prin faptul că acoperă cea mai mare parte a problematicii antropologiei sociale şi culturale, ca şi prin valoarea contribuţiei sale, semnificaţia unui original şi util tratat.

Deşi conceput cu aproape două decenii în urmă, primul capitol, consacrat raporturilor interdisciplinare, dezbate o serie de probleme care, în momentul de faţă, preocupă numeroşi specialişti din diverse ţări [2]. În ceea ce-l priveşte pe G. P. Murdock, el demonstrează că, deşi studiate de discipline separate, societatea, cultura şi personalitatea omului tind să devină subiectul unei ştiinţe unificate, rezultat al integrării sistemelor teoretice ale respectivelor domenii particulare de cercetare, procesul avînd, după opinia sa, în antropologie, semnificaţia descoperirilor einsteiniene în ştiinţele fizice.

Trecînd de la aceste probleme, care reprezintă, mai ales, un deziderat al viitorului, dar păstrînd aceeaşi optică a relaţiilor interdisciplinare, autorul ia în discuţie o serie de aspecte ale istoricului disciplinei, cu referiri la evoluţia antropologiei sociale britanice. După ce trece în revistă cîteva din caracterele sale, cum este, de pildă, aportul etnografiei la acumularea unui serios fond de date de teren, el constată că, în ultima vreme, cercetătorii englezi au luat în considerare mai mult raporturile culturale sincronice decît cele diacronice, ceea ce a făcut ca preocupările istoriste să fie sub nivelul necesar, antropologia socială britanică tinzînd să devină, într-o anumită măsură, o ramură specializată a sociologiei.

Orientîndu-se în sensul uneia din cele mai progresiste tendinţe din istoria cercetărilor în acest domeniu, care a aprofundat principiul imposibilităţii existenţei „popoarelor aculturale", G. P. Murdock îşi aduce contribuţia sa proprie mai ales pe linia încadrării culturii primitive şi populare în fenomenul cultural universal. Nu mai puţin semnificativă ni se pare ideea enun-

---

[1] Al. Tănase, *Cultură şi civilizaţie*, în „Lupta de clasă", XLVII, 1967, nr. 12, p. 100.

[2] Cf., pentru stadiul actual al problemei, grupajul de studii *Toward a General and Unified, Anthropology*; Donald Stanley Marshall, *General Anthropology: Strategy for a Human Science*, şi Laura Thompson, *Steps toward a Unified Anthropology*, în „Current Anthropology", febr. — apr. 1967, nr. 1—2, p. 61—92.

https://biblioteca-digitala.ro

ţată de cercetătorul american după care natura culturii nu poate fi definită decît prin elucidarea totalităţii determinărilor sale concrete, deci prin conlucrarea tuturor ştiinţelor sociale. În felul acesta el respinge o anumită tendinţă „culturologistă", care absolutiza cultura, detaşind-o, ca fenomen autonom, de existenţa umană. Mai mult decît atît, în anumite privinţe G. P. Murdock reuşeşte să se desprindă de perspectiva behavioristă, impămîntenită o bună perioadă în antropologia culturală americană, prin considerarea, în contextul lor organic, a factorilor biologici, psihologici şi sociali.

Analizînd obiceiurile ca „trăsături de caracter culturale", cercetătorul american subscrie unei opinii de interpretare, aflate în tradiţia lui E. B. Tylor (*Cultura primitivă*), care consideră că, în condiţiile formelor culturale primare, disciplina în discuţie este, în primul rînd, o ştiinţă a obiceiurilor. În această perspectivă, fără îndoială discutabilă, dar care a contribuit substanţial la discutarea uneia din cele mai importante categorii ale cercetării din acest domeniu, specialistul american demonstrează că, în principal, cultura se bazează nu pe ereditatea biologică, ci pe capacitatea omului de a dobîndi, sub influenţa condiţiilor sociale, un comportament habitual. Pentru elucidarea mecanismului formării acestuia, este stabilită seria progresivă a formelor sale genetice: de la „habit", rezultat al contopirii replicii instinctive cu experienţa dobîndită, ca formă individuală, la „custom" (corespunzînd relativ „obiceiului"), rezultat al supunerii comportamentului condiţiei de grup. Încercînd să stabilească forma constitutivă superioară de organizare culturală, în perspectiva în care am subliniat-o, dar şi pentru a înlătura o anumită confuzie existentă, în momentul de faţă, în limbajul ştiinţific de specialitate, G. P. Murdock propune generalizarea termenului de „folkway" (aproximativ „cutumă"), vehiculat, mai ales, în sociologia culturii şi avînd un conţinut coercitiv-normativ mai caracteristic.

Contribuţia majoră şi centrul de greutate al volumului, către care converg demonstrativ toate elementele sale componente, o reprezintă, după cum arată şi titlul, elucidarea raportului cultură-societate. Concepînd cultura în aspectul ei existenţial-valoric, avînd în special un conţinut ideatic, iar civilizaţia ca unitate dintre societate şi cultură, G. P. Murdock disociază antinomia tradiţională cultură-civilizaţie, demonstrînd funcţia intermediară a factorului social. Stabilind că o serie de norme ale relaţiilor sociale fac parte şi din cultură, ca reglementări ale relaţiilor omului cu lumea materială, autorul accentuează totuşi că, în totalitatea sa, sistemul de bază al relaţiilor sociale se constituie ca structură aparte, aflată în raporturi de concordanţă cu cea culturală. Astfel, exprimîndu-se în termenii proprii cercetătorilor americani, G. P. Murdock arată că, în ultimă instanţă, în directă legătură cu modificarea condiţiilor materiale de viaţă, comportamentul social determină fenomenul cultural. Acest raport de preponderenţă nu exclude, ci presupune, dat fiind că este vorba de un proces organic, şi o influenţă inversă, căci, după expresia sa, caracterele organizării sociale sînt legate de mecanismul schimbărilor culturale. În felul acesta, contribuţia autorului în discuţie se integrează, într-o bună măsură, direcţiei de cercetare materialistă, care cîştigă tot mai mult teren în cadrul investigaţiilor antropologice contemporane.

Deşi, în general, stabileşte just sensul de determinare al raportului în discuţie, concepţia cercetătorului american cunoaşte şi unele aspecte contradictorii, căci tot el încearcă, cu alt prilej, să demonstreze că nu societatea, ci cultura reprezintă fenomenul specific uman, motiv pentru care preocupările specialiştilor se îndreaptă mai ales către antropologia culturală, decît cea socială.

Ni se pare deosebit de semnificativ faptul că, deşi postulează că studierea structuri[i] sociale este fundamentală pentru elucidarea evoluţiei sociale şi culturale, cercetătorul american ţine să incrimineze acel structuralism absolutizant ce face din om un element fără posibilităţi de reacţie, reclamînd, în ceea ce priveşte considerarea problematicii umane, raportarea abordării structuraliste la cea istorică şi funcţională.

https://biblioteca-digitala.ro

Poziţia avansată pe care se plasează G. P. Murdock, în tradiţiile disciplinei, este ilustrată şi de concepţiile sale referitoare la modificările culturale, în cadrul căreia neagă categoric o serie de opinii cu un conţinut reacţionar, care căutau să acrediteze ideea caracterului conservator, imobil al culturii primitive şi al celei populare.

Pornind de la o definiţie justă a naturii culturii, cercetătorul american stabileşte, de la bun început, că o trăsătură fundamentală a sa o reprezintă calitatea de a se modifica în timp şi în spaţiu. În continuare, pe linia aprofundării interpretării materialiste, el stabileşte că împrejurările, cauzele care produc schimbările culturale sînt de natură istorică, concluzie de o apreciabilă importanţă teoretică şi metodologică. Pentru a se realiza o înţelegere cît mai nuanţată a fenomenului, se arată că, alături de aceste cauze, există şi o serie de condiţii care doar îl influenţează (factorul geografic şi demografic, contactele culturale etc.).

Ţinînd seama de fondul teoretic general al problemei, sînt discutate şi modalităţile, deci procesele, care canalizează fenomenul modificărilor culturale. În ultima variantă propusă (1960), acestea ar fi: inovaţia, împrumutul (difuziunea externă), difuziunea internă, integrarea, eliminarea şi socializarea (educaţia).

Deşi, într-un moment al demonstraţiei sale, autorul afirmase că cea mai mare parte a elementelor unei culturi provin din împrumut, nu-l putem considera pe G. P. Murdock drept un partizan al difuzionismului excesiv, căci tot el ţine să atragă atenţia că schimbările culturale nu reprezintă împrumuturi univoce, ci profunde acte creatoare.

O materializare a acestor principii de cercetare o reprezintă contribuţia cercetătorului american la aprecierea dimensiunilor şi semnificaţiilor reale ale dezvoltării în timp şi spaţiu a fenomenului cultural. Demonstrînd că multă vreme rezolvarea problemei a fost împiedicată de concepţiile etnocentriste, el subliniază că abordarea acesteia prin prisma relativismului cultural a deschis posibilitatea depistării formelor culturale naţional-individualizate, determinate de specificul existenţei fiecărui popor. Tinzînd să realizeze o formă echilibrată de interpretare a fenomenului, G. P. Murdock scoate în evidenţă şi importanţa relaţiilor interculturale, căci, după opinia sa, ceea ce dă dimensiunea caracteristică evoluţiei în domeniul cultural este tocmai faptul că ea se realizează şi prin intermediul difuziunii sau prin ceea ce el numeşte „schimbări adaptive ordonate". Pe de altă parte, demonstrînd concepţia unitară a savantului american în acest domeniu o opinie recentă subliniază importanţa interpretărilor sale în legătură cu evoluţia, ca formă genetică de realizare a schimbărilor culturale [3].

Semnificativă ni se pare concluzia cu care se încheie discutarea acestui grup de probleme, în cadrul căreia autorul evidenţiază caracterul creator al culturii, ceea ce-i inspiră o îndreptăţită încredere în viitorul ei, negînd astfel o serie de concepţii fataliste, reacţionare în legătură cu decadenţa culturii.

Aşa cum subliniam mai sus, un domeniu în care aportul lui G. P. Murdock este definitoriu îl reprezintă acela al metodelor comparative interculturale (*cross-cultural*), fapt atestat şi de o serie de opinii recente, cum este aceea a cercetătorului american A. J. F. Köbben, care subliniază că, deşi au trebuit să suporte numeroase înfruntări critice, principiile sale de lucru reprezintă instrumente de cercetare de o apreciabilă valoare [4]. Această contribuţie se materializează atît pe plan teoretic, subcapitolul semnificativ intitulat „Antropologia ca ştiinţă comparativă", din volumul în discuţie, reprezentînd o chintesenţă în acest sens, cît şi pe plan organizatoric, G. P. Murdock editînd, încă din 1937, publicaţia „Cross-Cultural Survey" care a contribuit la realizarea unei colecţii de date geografice, sociale şi culturale, provenind din cele

[3] În acest sens, ca şi pentru discuţia altor probleme teoretice ridicate în această recenzie, cf. A. Hulkrantz, *International Dictionary of Regional European Ethnology and Folklore*, Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 1960, vol. I, p. 121.

[4] A. J. F. Kobben, *Why Exceptions? The Logic of Cross-Cultural Analysis*, în „Current Anthropology", febr.—apr. 1967, nr. 1—2, p. 19.

https://biblioteca-digitala.ro

mai variate zone ale globului și perioade istorice, similar fișierului de etnologie comparată organizat sub conducerea lui Levi-Strauss.

După opinia sa, un motiv de prim ordin care reclamă necesitatea unei abordări comparative este acela că o știință a comportamentului uman, dată fiind complexitatea obiectului, nu poate fi viabilă decît în măsura în care se referă la diversitatea modalităților de realizare ale acestuia, în timp și în spațiu. De aceea, mai ales în această perioadă de rapidă evoluție socială și specializare științifică, abordarea comparativă este modalitatea eficace de depășire a unui anumit regionalism și particularism disciplinar.

Datele comparative și metodologia recoltării, organizării și interpretării lor nu trebuie însă să servească, așa cum s-a întîmplat în cadrul unei concepții vetuste, doar la ilustrarea unor ipoteze, ci la stabilirea unor concluzii teoretice și instrumente de lucru de mare eficiență. Pe acest plan, relevăm utilitatea experienței savantului american în problema atlaselor etnografice, în ceea ce privește selecționarea eșantionului, de pildă, așa cum se află expusă, în liniile sale esențiale, în cuprinsul volumului în discuție.

Alexandru Popescu

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii* şi *materiale etnografice* şi *folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

RECTIFICARE

Cititorii sînt **rugaţi** ca **la pag. 248 să inverseze ordinea ultimelor două grupuri** de versuri.

Revista de etnografie şi folclor nr. 3/1968

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii* şi *materiale etnografice* şi *folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI APĂRUTE
IN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, *Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte*, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, *Tipuri de păstorit la români (sec. XIX — începutul sec. XX)*, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, *Texte din literatura poporană română*, tom. II (inedit), ediție îngrijită, cu studiu introductiv, note și glosar, de Ion Mușlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, *Balada populară română*, 1966, 548 p.+16 pl., 23 lei.

* * * *Antologie de literatură populară. Povești, snoave și legende*, 1967, 491 p., 22 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, *Arta populară din zonele Argeș și Muscel*, colecția „Studii de etnografie și artă populară", IV, 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 3, p. 195—290, București, 1968

I.P.I. — c. 5269

43.407

Lei 12.—